

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

JEAN BARRAQUÉ

(1928 – 1973)

SONATE POUR PIANO

(1950 – 1952)

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΔΟΤΟΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ
ΣΤΗΝ ΕΝΔΟΣΕΙΡΑΪΚΗ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΑΡΡΑΚΥΕ
Ή
ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΟΝΙΚΟ ΣΤΟΝ ΣΕΙΡΑΪΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

**ΔΟΜΙΚΗ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΡΩΣΟΓΛΩΣΣΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
ANNA ΤΚΑΤΣΕΝΚΟ

2024



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

JEAN BARRAQUÉ

(1928 – 1973)

SONATE POUR PIANO

(1950 – 1952)

**ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΔΟΤΟΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ
ΣΤΗΝ ΕΝΔΟΣΕΙΡΑΪΚΗ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΑΡΡΑΚΟΥÉ**

Ή

ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΟΝΙΚΟ ΣΤΟΝ ΣΕΙΡΑΪΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

**ΔΟΜΙΚΗ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

**ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΡΩΣΟΓΛΩΣΣΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ*
ANNA ΤΚΑΤΣΕΝΚΟ**

2024

* Χρόνια, θα έλεγα, με απασχολούσε επίμονα η ιδέα να αποτυπώσω στο χαρτί τα αποθεματικά της μνήμης μου για τη «Sonate pour piano» του Jean Barraqué ως ένα εμβληματικό έργο της μουσικής πρωτοπορίας του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα που συμπεριλαμβάνει ως απόσταγμα, πέρα από τις μουσικές, τις αισθητικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις της εποχής του με επίκεντρο τη γαλλική μουσική και, γενικότερα, την πνευματική κουλτούρα.

Όταν, όμως, ήρθε η στιγμή για την αποτύπωση αυτή, θα έπρεπε, πέρα από τις δικές μου απόψεις, να επιστρατεύσω και τη σχετική βιβλιογραφία, όχι για να δώσω στην αποτύπωση αυτή μια επιστημονικοφανή εικόνα ταριχευμένου ακαδημαϊσμού, που δεν με ενδιαφέρει, αλλά για λόγους γνωσιακής πολυφωνίας.

Τη στιγμή αυτή, λοιπόν, πέρα από τη γαλλόγλωσση, αγγλόγλωσση και γερμανόγλωσση βιβλιογραφία που είχα την ευχέρεια να προσπελάσω, βρέθηκα, με έκπληξη, μπροστά σε έναν πηγαίο πλούτο ρωσόγλωσσης βιβλιογραφίας για την προσέγγιση της οποίας δεν ήταν αρκετός ο θαυμασμός μου στο έργο του Λένιν και τις κατακτήσεις της Οκτωβριανής Επανάστασης, ούτε τα διαρκείας, σχεδόν, ενός έτους μαθήματα της ρωσικής γλώσσας που παρακολούθησα με τρεις παιδικούς συντροφικούς φίλους μου τη διάρκεια της χούντας στο ΙΜΧΑ με συμμαθητές μας μια πενηντάδα ασφαλίτες της Εθνικής Ασφάλειας σε έναν παραλογισμό ιστορικής συνύπαρξης και περίεργου συμβιβασμού σύγκρουσης ιδιοτήτων, αφού εμείς πιστεύαμε, ότι με τη γνώση της ρωσικής γλώσσας θα γινόμασταν καλύτεροι κομμουνιστές και οι ασφαλίτες πίστευαν ότι θα γίνουν καλύτεροι διώκτες μας.

Έτσι, για τις ανάγκες της προσέγγισης της ρωσόγλωσσης βιβλιογραφίας, επιστράτευσα την πιανίστα, καθηγήτρια του πιάνου και των ανώτερων θεωρητικών μαθημάτων της μουσικής, **Άννα Τκατσένκο**, που με ιδιαίτερη προθυμία και συνέπεια ανέλαβε τη διερεύνηση και μετάφραση αυτής της βιβλιογραφίας σε σχέση με τη «Sonate pour piano» και, γενικότερα, το έργο του Jean Barraqué.

«Ο Barraqué θεωρούσε ότι ο Beethoven ήταν ένα μεγάλο πνεύμα της καταστροφής. Ενώ τηρούσε τη γλώσσα της τονικότητας, διέρρηξε τη δομή των κλασικών διατονικών διαδικασιών προκειμένου να επιβάλει τη δική του ελευθερία στη σκέψη. Ο ίδιος ο Barraqué τηρούσε αυστηρά τη γλώσσα ή τη διαλεκτική του σειραϊσμού, αλλά αποδόμησε την πεμπτουσία του σειραϊσμού; Αυτή είναι μια ερώτηση που μας άφησε να απαντήσουμε μόνοι μας»
(Bill Hopkins: Barraqué and the Serial Idea, Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 105, 13-24, 1978 -1979)

	ΣΕΛΙΔΑ
I ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	9
II ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	13
III ΜΟΥΣΙΚΟ, ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ	17
IV ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΟΝΑΤΑ	35
V ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ (ΑΝΑΛΥΣΗ ΦΟΡΜΑΣ)	39
VI ΣΕΙΡΑΪΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	49
VII ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ	65
VIII ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΤΙΚΕΣ Ή ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΖΟΜΕΝΕΣ ΣΕΙΡΕΣ)	71
IX ΕΠΙΛΟΓΟΣ	77
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	81

Πολλές φορές αναρωτήθηκα, αν το έργο, γενικότερα, του Jean Barraqué απαιτεί, μόνο, μουσική ή περισσότερο αισθητική και φιλοσοφική προσέγγιση, αφού μετεωρίζεται ανάμεσα α. σε έναν σειραϊσμό γαλλικής αντίληψης που δεν έχει την πολυπλοκότητα των ανάλογων έργων του Pierre Boulez – π.χ. η «Sonate pour piano» του Jean Barraqué δεν έχει τους σύνθετους συσχετισμούς των σειραϊκών μοντέλων των έργων «Structures I» και «Polyphonie X» του Pierre Boulez – της ίδιας περιόδου, β. στην υπαρξιακή θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης μπροστά στο μεγαλείο του θανάτου και τη δυσκολότερη από όλες τις τέχνες, την τέχνη του θανάτου, κατά τον προσφιλή συγγραφέα του Jean Barraqué, τον Hermann Broch και γ. στη σχέση του με τους κύκλους της γαλλικής διανοήσης της εποχής του με επίκεντρο τον Michel Foucault.

Κάτω από αυτόν τον προβληματισμό θα συγκεράσω την προσέγγισή μου σ' αυτή τη σονάτα ανάμεσα στη δομικότητα της μουσικής, την αισθητική αντίληψη της μουσικής και τη φιλοσοφική θεώρηση της ζωής και του θανάτου, κατά τον Jean Barraqué.

Εξάλλου, μια καθαρά γραφειοκρατικού τύπου ανάλυση θα ήταν βαρετή και θα απαιτούσε εκτεταμένες παραθέσεις μουσικών παραδειγμάτων από την παρτιτούρα του έργου, πράγμα αντίθετο προς τις ηθικές και νομικές αρχές του σεβασμού των πνευματικών δικαιωμάτων.

Πολλές φορές, επίσης, αναλογίστηκα ότι η ρομαντική ονειροβασία μεταξύ ζωής και θανάτου του Jean Barraqué, ίσως, ήταν αποτέλεσμα της μοναχικότητας και του καταθλιπτικού χαρακτήρα του, που τον απομάκρυναν και τον αποστασιοποίησαν από τον κόσμο της φθαρτής εγκοσμιότητας, αλλά και από τον κόσμο των μουσικών, σε σημείο, μάλιστα, άρνησης και αποστροφής και, για την περίπτωση αυτή, αναφέρω το παράδειγμα που συζητιόταν, συχνά, στη Γαλλία, όταν ως μάρτυρας σε κάποιο γάμο, στη συμπλήρωση του επαγγέλματός του έγραψε «κηπουρός» και όχι μουσικός, αλλά

θεωρούσε, πάντα, τη γνώση των προβλημάτων της μουσικής ως επιτομή της κατανόησης των γενικότερων προβλημάτων εκείνης της εποχής:

«Το να έχεις μια ξεκάθαρη αντίληψη των μουσικών προβλημάτων μιας εποχής σημαίνει επίσης να έχεις κατανόηση όλων των προβλημάτων εκείνης της εποχής!» («Avoir une perception nette des problèmes musicaux d'une époque c'est aussi avoir l'intelligence de l'ensemble des problèmes de cette époque!»).

Χωρίς να έχω τη μεγαλοσύνη και την ευαισθησία του Jean Barraqué, απορώ πώς με την αναίδεια της ασημαντότητάς μου προκάλεσα την ύβρη δηλώνοντας, τόσα χρόνια, μουσικός και νομίζω, ότι είμαι έτοιμος να ακολουθήσω, έστω και αργά, το παράδειγμά του και να αποπονηθώ έναν κόσμο που δεν θα έπρεπε να δοκιμάζεται από τις «αρετές» της ιδιοτελούς οίησης και της αλαζονείας, της άκριτης αχαριστίας, ακόμα και της κοινής συκοφαντίας που αναγορεύτηκε από ορισμένους σε ακαδημαϊκό γνωστικό αντικείμενο, «αρετές» που υψώνονται πολύ πάνω από το μπόι αυτού του κόσμου και να δηλώσω, πλέον, κάτι άλλο: πιθανόν, «γεωργός».

Ήταν, τελικά, λάθος μου στην τυφλή αφοσίωσή μου στις απόψεις του Jean Barraqué να πιστέψω στα λόγια του:

«Πιστεύω ότι η μουσική... τελικά, θα χρησιμοποιήσω έναν πολύ σκληρό όρο: σε εμποδίζει να είσαι κάθαρμο» («Je crois que la musique... enfin je vais employer un terme très âpre: empêche d'être un salaud») (**Barraqué J**, *Propos impromptus*, 1969, *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, 183).

Μπροστά σε τέτοιες συμπεριφορές επικαλούμαι, πάντα, τα λόγια του ποιητή:

«Εμείς που τίποτε δέν είχαμε θά τους διδάξουμε τή γαλήνη» (Γιώργος Σεφέρης: *Μυθιστόρημα ΚΔ*).

Είμαι σίγουρος, ότι αυτά που κατάφερα να μεταφέρω, σήμερα, από τη μνήμη μου και τη συσσωρευμένη βιβλιογραφία στην ηλεκτρονική διαδικτυακή μνήμη, εξαιτίας της οικονομικής αδυναμίας μου να το κάνω και έντυπα, θα ενδιαφέρουν λίγους, λιγότεροι θα τα διαβάσουν και ελάχιστοι θα εμβαθύνουν σ' αυτά

ως παντογνώστες οι υπόλοιποι της άγνοιας που δεν έχουν ούτε το θάρρος και τη δύναμη, έμπορτοι αλαζονείας, να τη διασκεδάσουν, τουλάχιστον, με το Σωκρατικό άλλοθι της σεμνότητας «Έν οίδα ότι ούδέν οίδα».

Εξάλλου, η εργασία αυτή, που αποτελεί και την τελευταία συγγραφική, και όχι μόνο, μουσική ενασχόλησή μου*, κάτι σαν μπετοβενική θεματική κατακλείδα (coda), δεν γίνεται για λόγους προσφοράς ή αναγνώρισης, αλλά μόνο για την εκπλήρωση ενός ηθικού χρέους προς έναν από τους πιο φωτισμένους δασκάλους της γενιάς μου που μας έβγαλε από την αφάνεια της μιζέριας των μουσικών φαντασμάτων και των σκελετών του παρελθόντος και για τον οποίο δεν είχα μιλήσει αρκετά ως σήμερα.

Από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, όταν αναφερόμουν στον Jean Barraqué κανείς, σχεδόν, δεν τον γνώριζε από τους περισπούδαστους μουσικούς της χώρας μας και ο πρώτος που συνάντησα, πριν μερικά χρόνια, να τον γνωρίζει πλήρως και να γνωρίζει, μάλιστα, το έργο του, αλλά και τη συγκεκριμένη σονάτα δεν είναι μουσικός, αλλά ο διανοούμενος προϊστάμενος του πρώην ΙΚΑ και νυν ΕΦΚΑ, μελετητής και συγγραφέας της πολιτιστικής οικονομίας, και όχι μόνο, και μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού της πολιτικής και της οικονομικής θεωρίας και της Μαρξιστικής κριτικής και αναλυτικής σκέψης, «Θέσεις», Μάριος Εμμανουηλίδης, που, ενώ δεν είναι μουσικός, έχει τις περισσότερες μουσικές γνώσεις, ευαισθησίες και ενδιαφέροντα από όσους μουσικούς γνώρισα στη χώρα μας.

Οι άλλοι, προφανώς, «γνώριζαν», ίσως, και να συνεχίζουν να «γνωρίζουν», ακόμα, όλα τα άλλα εκτός από τον Jean Barraqué.

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ Ι ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

* Θα επιθυμούσα να διευκρινίσω, ότι δεν θεωρώ ως περαιτέρω μουσική ενασχόλησή μου την ψηφιοποίηση και διαδικτυακή ανάρτηση των βιβλίων μου που έκανα το λάθος να γράψω στα νιάτα μου, ούτε την ψηφιοποίηση και διαδικτυακή ανάρτηση παλιών σεμιναριακών μαθημάτων μου, διαδικασίες που βρίσκονται σε εξέλιξη και αποτελούν τετελεσμένα, ήδη, λάθη μου.

Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με επίκεντρο τη Γαλλία, υπάρχει μια αμφισβήτηση του δωδεκαφθογγικού σειραϊσμού του Arnold Schoenberg με προεξάρχοντα στην αμφισβήτηση αυτή τον Pierre Boulez που τον Μάιο του 1952, μετά τον θάνατο του Arnold Schoenberg τον Ιούλιο του 1951, δημοσίευσε στο περιοδικό «The Score» ένα άρθρο με τίτλο «Schoenberg is Dead» (Ο Schoenberg είναι νεκρός) (το άρθρο αναθεωρήθηκε το 1966 – *Relevés d'apprenti*, 1966). Ο Schoenberg, λοιπόν, ήταν πραγματικά και μεταφορικά νεκρός για τον Pierre Boulez, καταλογίζοντας ο Pierre Boulez στον Αυστριακό συνθέτη ως αδυναμία του τον εγκλωβισμό μιας πρωτοποριακής τεχνικής της ατονικότητας, το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα, στις φορμαλιστικές αναλογίες και τη λειτουργικότητα, μικροδομικά και μακροδομικά, της κλασικής φόρμας.

Ήδη, από το 1949-1950 ο Olivier Messiaen με το έργο του «*Quatre études de rythme*» (Τέσσερις σπουδές του ρυθμού) και, ειδικότερα, τη δεύτερη από τις τέσσερις σπουδές, τη «*Mode de valeurs et d'intensités*» (Τρόπος των αξιών και των εντάσεων) ανοίγει την πόρτα της απελευθέρωσης των ορίων των σειραϊκών προνομίων, πέρα από το ύψος των φθόγγων και στις άλλες παραμέτρους του ήχου, τη διάρκεια, την ένταση και τον τύπο της ατάκας του κάθε φθόγγου ως υποκατάστατο της χροιάς, δεδομένου ότι το έργο είναι για πιάνο και δεν υπάρχει η δυνατότητα επιλογής της χροιάς άλλου οργάνου.

Ταυτόχρονα, στο ίδιο έργο ο Olivier Messiaen αμφισβητεί τη λειτουργικότητα της δωδεκαφθογγικής σειράς, όπως αυτή καθιερώθηκε από τους συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης και υιοθετεί έναν σειραϊκό τρόπο, ουσιαστικά εμβολίζοντας στον σειραϊσμό ένα είδος τροπικότητας, ενώ ακόμα, στην τέταρτη σπουδή, «*Il de feu II*» (Νησί της φωτιάς II), αναπτύσσει τις σειραϊκές ενδοαντιμεταθέσεις (*interversions*) και στην τρίτη σπουδή, «*Neumes rythmiques*» (Ρυθμικά νεύματα), χρησιμοποιώντας τη γρηγοριανή τεχνική των νευμάτων, εγκαινιάζει την τεχνική των *formants* ως ρυθμικών σχηματισμών

που υφίστανται τις οικείες στον συνθέτη τεχνικές ρυθμικές επεξεργασίες.

Λίγο αργότερα (1951-1952), ο Pierre Boulez τεκμηριώνει τον ολοκληρωτικό σειραϊσμό με τα έργα του «Structures I» για 2 πιάνο και «Polyphonie X» για 18 όργανα, παραμετροποιώντας όλα τα χαρακτηριστικά του ήχου στην αναγκαιότητα της σειράς, αλλά και τις ίδιες σειραϊκές ακολουθίες σε μια καθορισμένη τάξη, ενώ στο έργο «Polyphonie X» χρησιμοποιεί ρυθμικά κύτταρα για σειραϊκά μοντέλα διάρκειας και όχι απλές αξίες και μια οριζόντια και κάθετη διασπορά του ηχητικού υλικού με αναδρομικές τεχνικές σε μια διασταυρούμενη πολυφωνία.

Τα έργα αυτά ο ίδιος ο συνθέτης τα χαρακτήρισε ως «έργα ντοκουμέντα», δηλαδή, ως έργα τεκμηρίωσης της διαστολής του περιοριστικού δωδεκαφθογγικού σειραϊσμού και, μάλιστα, το έργο του «Polyphonie X» το είχε αποσύρει μετά την πρώτη εκτέλεσή του στις 6 Οκτωβρίου του 1951 στο Φεστιβάλ του Donaueschingen, γιατί, όπως έλεγε, το έργο έπασχε από θεωρητική υπερβολή*.

Αυτό, όμως, το έργο με το οποίο σχετίζεται περισσότερο από κάθε άλλο η «Sonate pour piano» του Jean Barraqué είναι η «Deuxième sonate pour piano» (Δεύτερη σονάτα για πιάνο) (1947-48) του Pierre Boulez και γι' αυτό τις αποκαλώ «αδελφές σονάτες».

Στο τεχνικό επίπεδο, πριν τη «Sonate pour piano» του Jean Barraqué, στο γαλλικό μουσικό περιβάλλον έχουν εμφανιστεί στοιχεία στα οποία θα βρει διεξόδους, όπως τα

- Ανάδειξη δομικών μικρομονάδων, όπως π.χ. το τρίτονο στο οποίο προηγείται ή έπεται η 4^η ή η 5^η ως μια συνεκτική μικρομονάδα, που αναπτύσσεται οριζόντια και κάθετα.

- Άρνηση του δομικού περιορισμού της σειράς στη δομικότητα της κλασικής φόρμας.

- Σταδιακή πλήρωση του χρωματικού χώρου ή αρχή της μερικής υφής των διαστημάτων.

- Βεμπερνικού τύπου διάσπαρτος μικροδομικός σειραϊσμός, που οδηγεί στη σχηματοποίηση του ηχητικού χάους, σαν ένα οργανωμένο ντελίριο.

- Διάσπαρτη μικρομοτιβική πολυφωνία που, οδηγώντας σε μια μεγαλύτερη ασυμμετρία της φόρμας, προσεγγίζει περισσότερο την ατονικότητα .

- Θεματική αποδιαμόρφωση ή θεματική δυσολοκλήρωση.

- Εισαγωγή της έννοιας του τροπισμού (τρόπων) (troped), που θα δώσουν τη θέση τους στα formants και τα developpants.

- Ολοκληρωτικός σειραϊσμός.

- Ελεύθερος και διάσπαρτος μικρομοτιβικός και διαστηματικός σειραϊσμός.

Μετά τη «Deuxième sonate pour piano» του Pierre Boulez και τη «Sonate pour piano» του Jean Barraqué θα μπορούσαμε να επισημάνουμε και άλλα, όπως

- Φυγόκεντρη επέκταση του ηχητικού υλικού (perpetual expansion).

- Ειδικού τύπου σειρές , π.χ. *Σειρά ή Εξάχορδο του Sacher: (e)S-A-C-H-E-R(e)*.

- Πολλαπλασιασμός συγχορδιών.

- Πολλαπλασιαστικές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές (Πολλαπλασιασμός σειρών).

- Πολυθεματική πολυφωνία (από το ντελίριο των σειραϊκών μικροδομών στο ντελίριο των θεματικών δομών).

- Συγκρότηση ηχητικών σφαιρών που πλανώνται σε ένα ηχητική πολυσύμπαν ως ένα είδος πολύχορδων πολυσειραϊκών formants.

- Ηχητικά πρότυπα εξωτικών πολιτισμών.

- Μεταμοντερνισμός – Collage.

- Νεοθεματισμός .

- Έργο σε εξέλιξη και ανοιχτή φόρμα.

- Γεφύρωση του σχίσματος ανάμεσα στην ακουστική και την ηλεκτρονική μουσική στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου του IRCAM, κ.λ.π.

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ II ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

* Στις 26 Μαρτίου του 2025 στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Pierre Boulez, θα έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε στο Παρίσι μια νέα εκτέλεση του έργου «Polyphonie X» από το Ensemble Intercontemporain de Paris σε μια εργαστηριακού τύπου συναυλία στο Studio της Philharmonie de Paris.

III ΜΟΥΣΙΚΟ, ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Το μουσικό, πνευματικό και ιδεολογικό περιβάλλον του Jean Barraqué έχει τις καταβολές του στην πρώιμη γνωριμία του με την «Ημιτελή Συμφωνία» του Franz Schubert και τη «Missa Solemnis» του Ludwig van Beethoven, με το έργο του οποίου απέκτησε μια εμμονική σχέση θαυμασμού, ώστε να θεωρείται μπετοβενιστής, όπως φαίνεται και στις μουσικές αναλύσεις του, διαμορφώνεται μουσικά στη μαθητεία του στους Olivier Messiaen και Jean Langlais και αναπτύσσεται στις πολύμορφες μουσικές και πνευματικές σχέσεις του.

Οι σχέσεις του αυτές αφορούν τόσο τους μουσικούς κύκλους των Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer και Pierre Henry ως ένας μοναχικός ρομαντικός περιηγητής ανάμεσα στον σειραϊσμό, αυστηρό και ελεύθερο, και τη συγκεκριμένη μουσική, αλλά και τους κύκλους της παρισινής διάνοησης, παρά την αντίθεση των στρουκτουραλιστών στη μουσική πρωτοπορία, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida και, κυρίως, τον Michel Foucault με τον οποίο ανέπτυξε μια παράφορη ερωτική σχέση.

Στο στέμμα των προσωπικών του βιωματικών αναζητήσεων, αλλά και της συνθετικής δραστηριότητάς του, βρίσκεται το έργο «Der Tod des Vergil» (Ο θάνατος του Βιργίλιου) (1945) στη Γαλλική μετάφρασή του ως «La Mort de Virgile» του Αυστριακού συγγραφέα Hermann Broch που θα σφραγίσει αισθητικά και θεματικά ένα μεγάλο μέρος του έργου του.

Το βασικό ιδεολογικό και δημιουργικό πεπρωμένο του Jean Barraqué, θα έλεγα, ότι εντοπίζεται στην φράση «Κάθε ανθρώπινη ζωή, κάθε ανθρώπινο έργο φέρει μαζί του ένα υπόλειμμα κρυμμένης ατέλειας, αυτό το πεπρωμένο έχει επιβληθεί σε όλους μας» (Hermann Broch: Ο θάνατος του Βιργίλιου) («Toute vie humaine, toute œuvre humaine entraîne avec soi un reste d'inaccomplissement caché ce sort nous a été imposé à tous» (Hermann Broch: La Mort de Virgile).

Η άποψη αυτή του Hermann Broch αποτελεί, στην πραγματικότητα, το λογοτεχνικό και φιλοσοφικό ισοδύναμο του θεωρήματος της μη πληρότητας της μαθηματικής λογικής του Kurt Gödel που, στην πραγματικότητα, πρόκειται για δυο θεωρήματα, σύμφωνα με τα οποία κάθε τυπικό μαθηματικό (κατά συνέπεια και λογικό σύστημα) πεπερασμένο, περιγράψιμο, συνεχές και ισχυρό, σύμφωνα με τις αρχές της συμβολικής λογικής του Peano (Αριθμητική του Peano), δεν είναι πλήρες και δεν μπορεί να αποδείξει την ίδια τη συνέπειά του, δηλαδή, δεν μπορεί να αποδείξει την έλλειψη αντιφάσεων στα αξιώματά του.

Μια παρόμοια άποψη με τον ποιητικό λόγο του εκφράζει ειδικότερα σε σχέση τη μουσική και ο Rainer Maria Rilke στη νουβέλα του «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (Οι σημειώσεις του Malte Laurids Brigge):

«Εγώ που από τα παιδικά μου χρόνια ήμουν πάντα τόσο καχύποπτος με τη μουσική (όχι γιατί με ανέβαζε πάνω από τον εαυτό μου πιο δυνατά από οτιδήποτε άλλο, αλλά επειδή είχα παρατηρήσει ότι, για να ξεκουραστώ στο μέρος που με είχε βρει, με έκανε να πέφτω πολύ πιο χαμηλά, κάπου στον πάτο του ατελούς)» (Απόδοση στην ελληνική γλώσσα από τη γαλλική μετάφραση του έργου «Les Cahiers de Malte Laurid Brigge»).

Στην προμετωπίδα του έργου του Jean Barraqué μπορεί να βρίσκεται το λογοτεχνικό έργο του Hermann Broch που εξυπηρετεί τις αισθητικές αναγκαιότητες της μουσικής του έκφρασης, στην πίσω, όμως, πλευρά της σκέψης του, στο φιλοσοφικό υπόβαθρο της δημιουργίας του μπορεί να δει κανείς τη μεταφυσική αντίληψη του Martin Heidegger, όπως διαμορφώθηκε στο έργο του «Sein und Zeit» (1927) (Είναι και Χρόνος) σε μια αλυσίδα διάνοησης που αρχίζει από τον ηγέτη της φαινομενολογίας, τον Edmund Husserl, που ήταν δάσκαλος του Martin Heidegger και φτάνει μέχρι τον υπαρξισμό, μέσω του χριστιανικού υπαρξισμού του Søren Kierkegaard, παρά το ότι, τελικά, ο Jean Barraqué οδηγήθηκε στην αθεϊστική του διάσταση.

Η οντολογία του ανθρώπου να κατανοήσει το Είναι του και η υπερβατική δυνατότητά του να φτάσει ακόμα και αυτό που

δεν είναι μέσα στα όρια του κόσμου αποτελεί, ταυτόχρονα, μια εγκόσμια, θα έλεγα ζητώντας συγγνώμη για τη φαινομενική αντίφαση, μεταφυσική εμπειρία που φαίνεται ότι ο Hermann Broch την τοποθετεί στο μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο του Βιργίλιου και ο Jean Barraqué την πάει παραπέρα στο επέκεινα της τύχης, σ' ένα σημείο που ο λογισμός αφήνει τον δρόμο στην τέχνη, ακόμα και σ' αυτή την υπέρτατη τέχνη του θανάτου.

Μέσα σ' αυτό, λοιπόν, το περιβάλλον αναλογιζόμουν, συχνά, ποιός θα μπορούσε να είναι ο ρόλος του Michel Foucault, με τον οποίο ο Jean Barraqué συνδεόταν με μια παράφορη ερωτική σχέση, στην προσέγγιση των αντιλήψεων του Martin Heidegger, αλλά δεν έβρισκα άκρη, παρά μόνο μια περιρρέουσα αντίληψη, ότι ο φιλοσοφικός στοχασμός του Michel Foucault δεν φαίνεται να σχετίζεται, άμεσα, με τις απόψεις του Martin Heidegger, οι οποίες, όμως, απόψεις φαίνεται να επηρέασαν τον Michel Foucault στην προσέγγιση του έργου του Friedrich Nietzsche, το οποίο έργο του Friedrich Nietzsche μελέτησε και ο Jean Barraqué.

Βέβαια, στα μαθήματα του Michel Foucault στο Collège de France (1981-1982) με θέμα την ερμηνευτική του υποκειμένου (*L'hermeneutique du sujet*) και ειδικότερα στη διερεύνηση της σχέσης του υποκειμένου με την αλήθεια ή της αλήθειας με το υποκείμενο που την εκφράζει βρίσκει κανείς έναν ομφάλιο λώρο ανάμεσα στον Michel Foucault και στους Martin Heidegger και Jacques Lacan.

Ακόμα, το τελευταίο, αν θυμάμαι καλά, μάθημα του Michel Foucault στο Collège de France, τον Φεβρουάριο με Μάρτιο του 1984, με θέμα «*Le courage de la vérité*» (Το θάρρος της αλήθειας) φαίνεται να αποτελεί μια αντιπαράβολή στη φιλοσοφική προσέγγιση της ύπαρξης του Martin Heidegger.

Συχνά, αναρωτιόμουν, αν οι απόψεις του Martin Heidegger αποτέλεσαν ένα όχημα που οδήγησε τον Michel Foucault στη σκέψη του Friedrich Nietzsche, μήπως, το ίδιο όχημα ήταν αυτό που οδήγησε τον Jean Barraqué στη σκέψη του Hermann Broch.

Από τη μια μεριά ο υπεράνθρωπος του Friedrich Nietzsche και από την άλλη η υπερτέχνη (υπέρτατη τέχνη) του θανάτου του Hermann Broch.

Πολλές φορές, ακούγοντας το έργο του Jean Barraqué αναλογίστηκα αν το Είναι και ο Χρόνος του Martin Heidegger είναι δυο όρια που το ένα περιορίζει το άλλο και, πάντα, καταλήγω στη σκέψη, ότι η διάρρηξη αυτών των ορίων βρίσκεται στην τέχνη που υπερβαίνει και τα δύο, και το Είναι και τον Χρόνο, όταν όμως η τέχνη, όπως η μουσική, έχει για παράμετρό της τον χρόνο, πώς μπορεί να υπερβεί τον Χρόνο;

Τότε, έρχομαι στη σκέψη του Olivier Messiaen για τον Χρόνο (με το Χ κεφαλαίο, όπως έλεγε ο Maître για τη γαλλική λέξη Temps με το T κεφαλαίο) που, ανάμεσα στα άλλα, με την τεχνική κατάργησης του μέτρου του μουσικού χρόνου, δηλαδή, του μουσικού μέτρου, υπερβαίνει τεχνικά αυτό το όριο, δίνοντας την προτεραιότητα στη διαρκή ροή των μεταβολών του μουσικού χρόνου, τον ρυθμό.

Έχω βρεθεί πολλές φορές μπροστά στο «Quatuor pour la fin du Temps» (Κουαρτέτο για το τέλος του Χρόνου) του δασκάλου μας της μουσικής πρωτοπορίας, Olivier Messiaen, και, μάλιστα, έχω κάνει στο παρελθόν μια εκτεταμένη σεμιναριακή μουσική ανάλυση που θα δώσω, σύντομα, στη δημοσιότητα. Όμως, πάντα, βασανίζομαι από το ερώτημα, αν το τέλος του Χρόνου συμπίπτει με το τέλος της ζωής ή την αρχή της αιωνιότητας, ερώτημα που μετεωρίζεται ανάμεσα στο βιολογικό εφικτό και το θεολογικό ανέφικτο.

Κάτι τέτοιες στιγμές δοκιμάζω την πίκρα της ιδεολογίας μου, του ιστορικού υλισμού, και, ευτυχώς, στον προβληματισμό, τί θα ήταν αυτό που θα μπορούσε να παρεμβληθεί ανάμεσα στο τέλος της ζωής και την αρχή της αιωνιότητας, έρχεται ως από μηχανής θεός να πάρει θέση ο Hermann Broch με τον «Θάνατο του Βιργίλιου» και τη δυσκολότερη τέχνη του θανάτου, με την οποία δυσκολότερη τέχνη του θανάτου ο Jean Barraqué βρισκόταν σε μια διαρκή διαλεκτική βιωματική και δημιουργική σχέση.

Δεν θυμάμαι, αν πρωτοάκουσα τη φράση «Μέσα στο όνειρο, αφυπνίζεται η ύπαρξη» («Dans le rêve, l'existence s'éveille») από τον Jean Barraqué ή τον Michel Foucault.

Εξάλλου, θα είχε πολύ μικρή σημασία ο ακριβής προσδιορισμός της προέλευσής της, δεδομένου ότι η σύνδεσή τους είχε τον χαρακτήρα των συγκοινωνούντων δοχείων, ιδιαίτερα, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50, που πέρα από την πνευματική, τους συνέδεε και μια παράφορη προσωπική σχέση, όπως προανέφερα.

Η πιθανότητα η φράση αυτή να προέρχεται από τον Michel Foucault είναι, λογικά, επικρατέστερη, αλλά οι καταβολές της θα πρέπει να εντοπίζονται στο βιβλίο «Traum und Existenz» (Όνειρο και ύπαρξη) του Ελβετού ψυχιάτρου Ludwig Binswanger που, με τον τίτλο «Le rêve et l'existence», μεταφράστηκε στη γαλλική γλώσσα από τη Jacqueline Verdeaux και κυκλοφόρησε το 1954 με μια εκτεταμένη εισαγωγή του Michel Foucault που η παράθεσή της έγινε απαραίτητη ακόμα και στις μεταγενέστερες εκδόσεις στη γερμανική γλώσσα, π.χ. έκδοση 1992 («Traum und Existenz, Einleitung von Michel Foucault», Verlag Gachnang & Springer, Bern / Berlin).

Από την άλλη, το έργο του Jean Barraqué κατακλύζεται από μια μυθολογική, θα έλεγα, σχέση με την πραγματικότητα, που αναδεικνύεται μέσα στο όνειρο με καταλύτη τη φαντασία σε μια ενοποιημένη κατάσταση ύπαρξης και φαντασίας και με την ιδιαιτερότητα, κατά τον Ludwig Binswanger που σχολιάζει τον «ίδιο κόσμο» του σκοτεινού φιλοσόφου Ηράκλειτου, ότι «οι ξύπνοι έχουν έναν μοναδικό και κοινό κόσμο, αλλά ο καθένας από αυτούς που κοιμούνται αποσύρεται στον δικό του κόσμο» (« Les éveillés ont un monde unique et commun, mais chacun des dormeurs se retire dans son monde propre»).

Έχω την πεποίθηση ότι, πέρα από τη φιλία, ο συνεκτικός κρίκος ανάμεσα στους Michel Foucault, Jean Barraqué και Pierre Boulez ήταν το βιβλίο αυτό («Le rêve et l'existence») του Ludwig Binswanger που έδεσε την ψυχοδιανοητική υπόστασή τους σαν ένας λακανικός κόμβος των Μπορομέ (Nœud de Borromée) (οικόσημο - σύμβολο της ιταλικής οικογένειας των

Borromeo) που συνδέει, κατά τον Jacques Lacan, το φαντασιακό, το πραγματικό και το συμβολικό και αυτή τη σύνδεση τη συναντάμε στο έργο τους, που η ρήξη ενός από τους τρεις κύκλους του κόμβου διαλύει τον σύνδεσμο και ανάμεσα στους άλλους δύο.

Το βιβλίο αυτό με την έκδοσή του, το 1954, το δώρισε ο Michel Foucault στον Jean Barraqué, όταν ο δεύτερος μελετούσε τα βιβλία «Les mots et les choses» (Οι λέξεις και τα πράγματα) και «L'Archéologie du savoir» (Η αρχαιολογία της γνώσης) του πρώτου και αυτός, ο Jean Barraqué, με τη σειρά του δώρισε ένα αντίτυπο στον Pierre Boulez.

Η αφιέρωση του Michel Foucault στον Jean Barraqué ήταν αποκαλυπτική της συνεκτικότητας τόσο μεταξύ τους, όσο και με το όνειρο:

«Αυτό το βιβλίο, αγαπητέ μου Jean, δεν σου το δίνω: σου επιστρέφει με τη δύναμη των αδερφικών δικαιωμάτων που το κάνουν κοινό καλό και ένα σημάδι που δεν θα μπορούσε να σβήσει» («Ce livre, mon cher Jean, je ne te le donne pas: il te revient par la force de droits fraternels qui en font un bien commun, et un signe qui ne pourrait s'effacer»).

Όλοι, λίγο – πολύ, αναγνωρίζουν τη συμβολή της μουσικής πρωτοπορίας στην απομάκρυνση του Michel Foucault από τις επιρροές της φαινομενολογίας και του μαρξισμού, πράγμα του ομολογεί και ο ίδιος ο Γάλλος φιλόσοφος που θεωρεί τη μουσική τόσο σημαντική, όσο και τη μελέτη του Friedrich Nietzsche, λέγοντας:

«Αν οι αναμνήσεις μου είναι ακριβείς, οφείλω το πρώτο μεγάλο πολιτιστικό ταρακούνημα σε Γάλλους μουσικούς σειραϊστές και δωδεκαφθογγιστές – όπως ο Boulez και ο Barraqué – με τους οποίους ήμουν συνδεδεμένος με φιλία. Αυτοί αντιπροσωπεύουν για μένα το πρώτο «ρήγμα» σ' αυτό το διαλεκτικό σύμπαν που είχα ζήσει» («Si mes souvenirs sont exacts, je dois la première grande secousse culturelle à des musiciens sériels et dodécaphonistes français - comme Boulez et Barraqué - auxquels j'étais lié par des rapports d'amitié. Ils ont représenté pour moi le premier «accroc» à cet univers dialectique dans lequel j'avais vécu»).

Πίσω από αυτή τη σχέση, ο Michel Foucault βλέπει μια ανάλογη σχέση με αυτή των Richard Wagner, Arthur Schopenhauer και Friedrich Nietzsche, ενώ μιλώντας για μουσικά θέματα, όπως η γλώσσα, η δομή και το ηχητικό υλικό, έβλεπε ότι η σιωπή «προστάτευε τη μουσική, διατηρώντας την αυθάδειά της» («protégeait la musique, préservant son insolence») (Michel Foucault: Pierre Boulez, l'écran traversé), άποψη που τη συναντάμε να αντικατοπτρίζεται στη σιωπή και τη μουσική τεχνική υπόστασή της, τις παύσεις, σε έργα της μουσικής πρωτοπορίας, όπως η δεύτερη κίνηση της «Sonate pour piano» και το μέρος «Mers de silence» (Θάλασσες της σιωπής) στο «Chant après chant» (Τραγούδι μετά το τραγούδι) του Jean Barraqué.

Ο ίδιος ο Jean Barraqué βρίσκεται κάτω από την επιρροή της φαινομενολογίας με τον καθορισμό της σειράς ως μιας αφηρημένης σχέσης μεταξύ ορθολογικών στοιχείων που συνδέονται μεταξύ τους, τονίζοντας ότι το αδιαχώρητο των τεσσάρων στοιχείων που σχηματίζουν το ηχητικό φαινόμενο αρνείται την ύπαρξη αυτού καθαυτού καθενός από αυτά τα συστατικά, ώστε η εγγενής οργάνωση του ενός από αυτά τα στοιχεία (δηλαδή, τσειτούρα, ρυθμός, χροιά, δυναμική) αντιπροσωπεύει μόνο μια αφηρημένη εικονικότητα που αποκτά ουσιαστικό νόημα μέσω της ύπαρξης των άλλων τριών («Quand je mets l'accent sur l'indissociabilité de quatre éléments qui forment le phénomène sonore, je nie par là l'existence en soi d'une de ces composantes. L'organisation intrinsèque d'un de ces éléments (soit tessiture, rythme, timbre, dynamique), ne représente qu'une virtualité abstraite qui ne prend un sens effectif que par l'existence des trois autres») σε μια διαλεκτική σχέση που αφορά τη μουσική έκφραση και λέγοντας, ακόμα, ότι «μπορεί κανείς να εκτιμήσει ένα φαινόμενο από διαφορετικές οπτικές γωνίες, η τελειότερη γνώση είναι αυτή που συγκεντρώνει τον μεγαλύτερο αριθμό απόψεων» («On peut apprécier un phénomène sous des angles différents; la connaissance la plus parfaite est celle qui réunit le plus grand nombre de points de vue»).

Μήπως, το έργο τόσο του Jean Barraqué, όσο και του Pierre Boulez δεν μετεωρίζονται με βαθύτατα φιλοσοφική διάθεση σε έναν ονειρικό κόσμο με τον πρώτο βυθισμένο στο έργο «Der Tod des Vergil» (γαλλική μετάφραση «La Mort de Virgile») (Ο θάνατος του Βιργιλίου) του Hermann Broch και τον δεύτερο στο έργο των Stéphane Mallarmé και James Joyce;

Ο ίδιος ο Jean Barraqué χαρακτηρίζει το έργο του «Chant après chant» ως «Έργο θαμμένο στο / το Όνειρο του Θανάτου» («Œuvre enfouie dans / le Rêve de Mort»), στο «βάθος, του οποίου ονείρου, ο άνθρωπος αυτό που συναντά είναι ο θάνατός του» («Au plus profond de son rêve, ce que l'homme rencontre, c'est sa mort»), ενώ ο Michel Foucault στην εισαγωγή του «Le rêve et l'existence» του Ludwig Binswanger χαρακτηρίζει την κοσμογονία του ονείρου ως την αρχή της ίδιας της ύπαρξης («La cosmogonie du rêve, c'est l'origine de l'existence elle-même»), γράφοντας μερικές σελίδες παρακάτω για να θεμελιώσει μια ηθική της αυτοκτονίας στην αναζήτηση «μιας αρχικής στιγμής που κάνω τον εαυτό μου έναν κόσμο, όπου ακόμα τίποτα δεν είναι ένα πράγμα στον κόσμο, όπου ο χώρος δεν είναι ακόμα παρά η κατεύθυνση της ύπαρξης και ο χρόνος κίνηση της ιστορίας μου» («moment originaire où je me fais monde, où rien encore n'est chose dans le monde, où l'espace n'est encore que direction de l'existence, et le temps mouvement de son histoire»).

Απομονώνω λίγους, μόνο, στίχους από το έργο του Jean Barraqué:

- «Τυφλωμένος από το όνειρο και που έγινε ορατό από το όνειρο, ξέρω τον θάνατό σου, ξέρω το όριο που σου είναι σταθερό, το όριο του ονείρου, το οποίο αρνείσαι. Το ξέρεις εσύ ο ίδιος; Το θέλεις έτσι;
- Τυφλωμένος από την ομορφιά του ονείρου και μεταμορφωμένος σε ένα μέλλον που βλέπει το δίχτυ που γνωρίζει το διαχρονικό (αιώνιο) όνειρο του θανάτου σου. Ξέρω την άκρη του ορίου χωρίς τρόμο»

(«Aveuglé par le rêve et rendu voyant par le rêve, je connais ta mort, je connais la limite qui t'est fixée, la limite du rêve, que tu nies. Le sais-tu toi-même? Le veux-tu ainsi?

- Aveuglé par la beauté du rêve et rendu dans un avenir voyant par le filet qui connaît le rêve intemporel de ta mort. Je connais la frange de la limite sans terreur») («... au-delà du hasard»).

- (Το όνειρο) «το ανοιχτό παράθυρο στο φως του φεγγαριού» «la fenêtre découpée dans le clair de lune » («Chant après chant»).

Ο Jean Barraqué δεν επιζητεί το όνειρο, μόνο, μέσα στο έργο του, αλλά προσπαθεί να το εντοπίσει στις αναλύσεις του και σε έργα άλλων συνθετών, όπως για παράδειγμα στις ανολοκλήρωτες αναπτύξεις στα μέτρα 118-123 του μέρους «Jeux de vague» από το έργο «La mer» του Claude Debussy ή την τρίτη κίνηση, το Scherzo, της «5^{ης} Συμφωνίας» του Ludwig van Beethoven που βλέπει την παραλλαγμένη επανάληψη ως ένα πέρασμα μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέπτη που βλέπει τη συνέχεια σαν έναν ονειρικό συνειρμό.

Το όνειρο για τους Γάλλους σειραϊστές και ειδικότερα τον Jean Barraqué, που βρισκόταν κάτω από τη φιλοσοφική στοργή του Michel Foucault και στο οποίο όνειρο ο κόσμος της ύπαρξης και της φαντασίας ταυτίζονται σύμφωνα με την άποψη του Ηράκλειτου «Ὁ Ἡράκλειτός φησι, τοῖς ἐγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεσθαι» που αναφέρει, όπως ανέφερα και προηγουμένως, και ο Ludwig Binswanger ως «οι ξύπνιοι έχουν έναν μοναδικό και κοινό κόσμο, αλλά ο καθένας από αυτούς που κοιμούνται αποσύρεται στον δικό του κόσμο» («Les éveillés ont un monde unique et commun, mais chacun des dormeurs se retire dans son monde propre») στο βιβλίο του «Traum und Existenz» στην προαναφερθείσα γαλλική μετάφραση «Le rêve et l'existence», το όνειρο, λοιπόν, για τον Jean Barraqué δεν αποτελούσε, μόνο, ένα αισθητικό καταφύγιο της φαντασίας, αλλά βρήκε σ' αυτό και μια τεχνική μετουσίωση στην τεχνική των «séries proliférantes» (πολλαπλασιαστικών ή

πολλαπλασιαζόμενων σειρών) (πολλαπλασιασμός των σειρών) που τη χαρακτήριζε ως έναν «ονειρικό μηχανισμό» («mécanisme onirique») με τον οποίο τα μουσικά διαστήματα αποσυντίθενται σε μια μουσική που βρίσκει τον εαυτό της με τελικό σκοπό την απαλλαγή της από τη «σειραϊκή τονικότητα», «tonalité sérielle», όπως τη χαρακτήριζε ο ίδιος και στο σημείο αυτό θα στραφώ σε καθαρά μουσικά θέματα.

Ένα από τα πρώτα πράγματα που άκουσα από τον Jean Barraqué ήταν η έννοια της «σειραϊκής τονικότητας» και, οφείλω να ομολογήσω, ότι κατέρρευσε μέσα μου η αντίληψη του αυστρογερμανικού σειραϊσμού (δωδεκαφθογγισμού) για την ατονικότητα.

Το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα παρουσιάστηκε ως ένα σύστημα της οργάνωσης της ατονικότητας, αλλά στην πραγματικότητα στην ιεράρχηση και πειθαρχία της κλασικής τονικότητας γύρω από το δίπολο της τονικής και της δεσπόζουσας δημιούργησε μια νέα συνθήκη ιεράρχησης και πειθαρχίας, αυτής των μουσικών διαστημάτων της αρχικής σειράς, που επιβάδουν την αναγκαιότητά τους, όχι μόνο στην αρχική σειρά, αλλά και στις τέσσερις βασικές μορφές των 48 σειρών (Original ή Prime, Inversion, Retrograde, Retrograde Inversion) (αρχική, ανάστροφη, ανάδρομη και ανάδρομη της ανάστροφης) ή, κατά άλλους, π.χ. Igor Stravinsky, ανάστροφη της ανάδρομης) και τις μεταφορές τους.

Αυτή, λοιπόν, η διαστηματική πειθαρχία και, κατά συνέπεια, κυριαρχία αποτελεί μια νέα συνθήκη τονικότητας, τη σειραϊκή τονικότητα, και αυτή προσπάθησαν να ξεπεράσουν με τις διάφορες τεχνικές τους οι Γάλλοι σειραϊστές, Pierre Boulez και Jean Barraqué.

Θυμάμαι, είχα πει στον Jean Barraqué, ότι στο σύστημα της παραδοσιακής τονικότητας, αυτό που χαρακτηρίζουμε ως τονικό μουσικό σύστημα, υπήρχε, τουλάχιστον, μια φυσική αναγκαιότητα από τη μια, το ό,τι, δηλαδή, η δεσπόζουσα δεν αποτελεί μια αυθαίρετη επιλογή, αλλά είναι ο ισχυρότερος αρμονικός της τονικής και από την άλλη αποτελεί δομικά την τονική του δεύτερου τετραχόρδου στις κλίμακες του τονικού μουσικού συστήματος, ενώ η ιεράρχηση, η πειθαρχία και η

κυριαρχία των διαστημάτων μιας δωδεκαφθογγικής σειράς είναι, απλά, ένας τεχνικός και αισθητικός φετιχισμός.

Μια από αυτές τις τεχνικές διαφυγής από την «τονικότητα» των διαστημάτων του δωδεκαφθογγικού σειραϊσμού και την παραγωγή νέων είναι και οι πολλαπλασιαστικές σειρές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές («*séries proliférantes*») του Jean Barraqué που έχουν τις καταβολές τους στις συμμετρικές αντιμεταθέσεις («*permutations symétriques*») του δασκάλου μας της μουσικής πρωτοπορίας, Olivier Messiaen, στις οποίες συμμετρικές αντιμεταθέσεις έχω αναφερθεί διεξοδικά σε διάφορα σεμινάρια μου σχετικά με τη μουσική ανάλυση έργων του Olivier Messiaen και, ίσως, κάποτε να δοθεί η ευκαιρία να αναφερθώ με περισσότερες λεπτομέρειες στις πολλαπλασιαστικές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές του Jean Barraqué και ειδικότερα σε μια αισθητική και δομική προσέγγιση του έργου του «... *au-delà du hasard*» (... πέρα από το πεπρωμένο ή καλύτερα ... στο επέκεινα του πεπρωμένου), για το οποίο έργο ο δάσκαλος της μουσικής πρωτοπορίας της γενιάς μου και *Maître* του χρόνου και όχι μόνο, Olivier Messiaen, έλεγε ότι στο έργο αυτό «υπάρχει μια αίσθηση ηχητικών όγκων, μια επιστήμη του φιλοσοφικού χρόνου και ένα είδος επικοινωνιακού ονείρου, απολύτως πρωτότυπα» («*Il y a là un sens des volumes sonores, une science du temps philosophique, et une sorte de rêve communiqué, absolument originaux*»).

Ανέφερα, νωρίτερα, ότι οι Γάλλοι σειραϊστές και, ειδικότερα, ο Jean Barraqué βρίσκονταν κάτω από τη φιλοσοφική στοργή του Michel Foucault, που ξεχώριζε μέσα στο γενικότερο αρνητικό περιβάλλον της γαλλικής διανόησης για τη μουσική πρωτοπορία.

Θα ήθελα να σταθώ επιγραμματικά, παρακάτω, σε ορισμένα στοιχεία που διαμορφώνουν το ιδεολογικό περιβάλλον της μουσικής και, γενικότερα, της πνευματικής διανόησης του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα με επίκεντρο τη παρισινή διανόηση.

Και συγκεκριμένα:

- Τις αναλύσεις του μουσικού ηγέτη Olivier Messiaen με την παραδοσιακή αντίληψη των μεγάλων Γάλλων δασκάλων και την ευγένεια της μεγαλοσύνης του, πάντα, μπροστά στο πιάνο, χωρίς τη μουσικολογική γραφειοκρατία των τυποποιημένων μεθοδολογιών ή τους αυτοσχεδιασμούς του στο εκκλησιαστικό όργανο, που αποτέλεσαν τον μόνο σύνδεσμό μου με την εκκλησία, στην Église de la Sainte Trinité.

- Την ευρυμάθεια και ευαισθησία του ευαίσθητου και φιλάσθενου Jean Barraqué, την αξέχαστη ανάλυσή του στο έργο «La mer» του Claude Debussy, όπου για πρώτη φορά άκουσα για την ανοιχτή φόρμα (forme ouverte) και τις γέφυρές του με τον στοχασμό του φιλοσόφου και κοινωνικού ψυχοπαθολόγου, Michel Foucault.

- Τις αξέχαστες διαλέξεις - μαθήματα στο Collège de France του Pierre Boulez με τον Michel Foucault να θαυμάζει τις πιανιστικές δυνατότητες του συνθέτη, ενώ εμείς δεν τον αντιμετωπίσαμε, ποτέ, ως πιανίστα ή την προτελευταία συνάντησή μου* μαζί του το 2010 στο Βερολίνο, όπου χαρακτήρισα την ορχηστρική εκδοχή του έργου του «Notations» ως μια μετάβαση από τη μικροθεματική ηχοχρωματική πολυμορφία του Claude Debussy σε ένα μικρομοτιβικό ηχοχρωματικό ντελίριο. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να συστήσω τους επίδοξους συνθέτες να μελετήσουν την αρχική εκδοχή του έργου «Notations» για πιάνο και τη μεταγενέστερη ορχηστρική εκδοχή του για να διαπιστώσουν, ότι η ενορχήστρωση δεν είναι, απλώς, μια αντιγραφή των φθόγγων του πιάνου, αλλά κάτι πάρα πολύ περισσότερο.

- Την επικριτική στάση του Κορνήλιου Καστοριάδη για τον μεταμοντερνισμό του Luciano Berio, παρά την κοινή τους ιδεολογική και πολιτική βάση, στο πλαίσιο της γενικότερης διάστασης ανάμεσα στην πρωτοπορία της φιλοσοφικής διάνοησης και τη μουσική πρωτοπορία με εξαίρεση τον Michel Foucault, πιθανόν, λόγω της προσωπικής σχέσης του με τον Jean Barraqué, την οποία διάσταση είχα αποδώσει, τότε, στο γεγονός ότι η φιλοσοφική διάνοηση, σχεδόν, στο σύνολό της δεν γνώριζε μουσική, σε αντίθεση με τους δημιουργούς της μουσικής πρωτοπορίας, που είχαν από στοιχειώδη ως

ευρύτατη γνώση της φιλοσοφίας, άποψη που έκανε εντύπωση και στις δυο πλευρές ή, ακόμα, με το πέρασμα στον μεταμοντερνισμό την αμφισβήτηση της πρωτοπορίας από τον Luciano Berio, χαρακτηρίζοντας ηλίθιο αυτόν που αυτοπροσδιορίζεται ως πρωτοπόρος, αφού η πρωτοπορία είναι κενότητα («Celui qui se dit d'avant-garde est un crétin... L'avant-garde c'est du vide»).

- Τους προβληματισμούς του Karlheinz Stockhausen ανάμεσα στην τρέλα της μουσικής πρωτοπορίας και την ευθύνη των κοινωνικών και πολιτικών αγώνων του Παρισινού Μάη του '68, που εκφράστηκε και με το έργο του «Aus den sieben Tagen» (Από τις επτά μέρες) για τις μέρες 7 - 13 Μαΐου του Παρισινού Μάη του '68 (από την έναρξη της μαζικοποίησης των διαδηλώσεων, τη νύχτα των οδοφραγμάτων - nuit de barricades - της rue Gay-Lussac, ανάμεσα στα δύο εμβληματικά για μένα μέρη, την École Normale Supérieure και την Église Saint-Sulpice από την οποία πέρασαν φημισμένοι οργανίστες, όπως οι Charles-Marie Widor, Marcel Dupré και Daniel Roth και στην οποία εκκλησία επισφραγίστηκε, ουσιαστικά, η μουσική πρωτοπορία, δυστυχώς, χωρίς αξιόλογη διαδοχή, στις 14 Ιανουαρίου του 2016 με το τιμητικό αφιέρωμα στη μνήμη του Pierre Boulez, εννιά μέρες μετά τον θάνατο και τον ενταφιασμό του στο Baden-Baden, ως την κορύφωση με την εντυπωσιακή διαδήλωση του ενός εκατομμυρίου διαδηλωτών) ή, ακόμα, ορισμένες φορές, την έκπληξη που δοκίμασα με τη μεταφυσική αντιμετώπιση από τον ίδιο, τον Karlheinz Stockhausen, του έργου του και του ανθρώπου, θεωρώντας, δηλαδή, το έργο του ανθρωποκεντρικό για τον άνθρωπο του μέλλοντος, που θέλει να ταξιδέψει στον κόσμο (με την κοσμολογική έννοια, εννοώντας, δηλαδή, το σύμπαν), με σημείο εκκίνησης αυτόν τον πλανήτη και αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι παρά ένας προσωρινός και στιγμιαίος επισκέπτης, ο οποίος, τελικά, είναι εξαιρετικά περιορισμένος στη συνείδησή του και τις σωματικές δυνατότητές του με στόχο τη χωρίς τέλος μετά θάνατο ζωή.

- Τον ακλόνητο προσανατολισμό του Luigi Nono στον Μαρξισμό, που έπαιξε και τον σημαντικότερο ρόλο στην εγκατάλειψη από μέρους μου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και

την υιοθέτηση της μουσικής πρωτοπορίας, ακόμα και την αστοχία μου όταν εξέφρασα μπροστά του την άποψη, ότι η υπεροργανωτικότητα, η τάξη και η πειθαρχία του δωδεκαφθογγισμού της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης ήταν ένας προάγγελος της υπεροργανωτικότητας, της τάξης και της πειθαρχίας του γερμανικού ναζισμού, χωρίς να γνωρίζω εκείνη τη στιγμή, ότι η σύζυγός του, η Nuria, ήταν κόρη του πατριάρχη του δωδεκαφθογγισμού, του Arnold Schoenberg.

- Μέσα στις εκρήξεις των πνευματικών και κοινωνικών κινημάτων της εποχής εκείνης, τις ρομαντικές παιδικές μουσικές αναμνήσεις του φιλοσοφικού και πολιτικού μου δασκάλου και ερασιτέχνη πιανίστα, Jean-Paul Sartre, από τις πιανιστικές εκτελέσεις της μητέρας του έργων των Frédéric Chopin, Franz Schubert, César Frank, κ.λ.π. και τη δική του προτίμηση για την εισαγωγή «Die Fingalshöhle» (Η σπηλιά του Φίνγκαλ) του Felix Mendelssohn, «La grotte de Fingal» όπως έλεγε στη γαλλική γλώσσα, επιλέγοντας, τελικά, τη βλάστηση του λόγου και τη ζωντάνια στη μουσική («Je décidai de verdure la parole et de vivre en musique») ή την απροθυμία αυτού του επαναστάτη της φιλοσοφικής, πολιτικής και κοινωνικής πρωτοπορίας να συμπεριλάβει στη στρατευμένη τέχνη τη μουσική πρωτοπορία, αναγκάζοντας, πολλά χρόνια νωρίτερα και συγκεκριμένα στα μέσα του 20ου αιώνα, τον René Leibowitz να γράψει το άρθρο «L'Artiste et sa conscience» (Ο καλλιτέχνης και η συνείδησή του), στο οποίο ο René Leibowitz ισχυρίζεται ότι η στράτευση στην καλλιτεχνική νεωτερικότητα δεν έχει μικρότερη αξία από την αφοσίωση του Jean-Paul Sartre στη στράτευση, φέρνοντας, μάλιστα, ως παράδειγμα το αφιερωμένο στη μνήμη των θυμάτων του Ολοκαυτώματος έργο «A Survivor from Warsaw» Op. 46 του Arnold Schoenberg, που, μόλις τότε, είχε ολοκληρωθεί, ως ικανό να στηρίξει μια στράτευση για κοινωνικές και πολιτικές ανατροπές, οδηγώντας, μάλιστα, πολλούς στη Γαλλία την εποχή των διλημμάτων ανάμεσα στη στράτευση της τέχνης και τη μουσική πρωτοπορία να υποστηρίξουν, ότι τις ίδιες επαναστατικές απαιτήσεις θα μπορούσε να εκπληρώσει και η αιχμή του δόρατος του μουσικού μοντερνισμού, το έργο «Structures I» για δύο πιάνο

του Pierre Boulez, παρά την εκ πρώτης όψεως αφηρημένη υπερδομικότητά του στον ολοκληρωτικό σειραϊσμό.

- Τις αμφισβητήσεις ή σχεδόν καταγγελίες, από την άλλη μεριά, των στρουκτουραλιστών με προεξάρχοντα τον Claude Levi-Strauss, γιατί δεν ήταν, μόνο, η επιφυλακτικότητα του Jean-Paul Sartre στη δυνατότητα στράτευσης της μουσικής πρωτοπορίας, στον σειραϊσμό και τη συγκεκριμένη μουσική ως μη πραγματικές στρουκτουραλιστικές προτάσεις μουσικών σχεδιασμών, φτάνοντας στο σημείο να αμφισβητήσει σε εμβληματικά έργα του, όπως π.χ. την εισαγωγή του «Le cru et cuit» το 1964 ή το «Le Totemisme aujourd'hui» το 1962, τα ίδια τα θεμέλια της μουσικής πρωτοπορίας της Δύσης, που την εποχή εκείνη έβαζαν στα θερινά μαθήματα του Darmstadt ο Pierre Boulez και ο Karlheinz Stockhausen, υπονοώντας ότι ο σειραϊσμός και η συγκεκριμένη μουσική, με εκπρόσωπό της τον Pierre Schaeffer, δεν έχουν τίποτα κοινό με τον στρουκτουραλισμό (structuralisme), παρά μονάχα τη λέξη δομή (structure), που έδωσε στα χέρια των σειραϊστών και των πρωτοπόρων της συγκεκριμένης μουσικής, απλώς, μια επίφαση ψευτοεπιστημονοσύνης, που, τελικά, το έργο τους οικοδομήθηκε σε ασαφείς και παραπλανητικές βάσεις.

- Τις αντιρρήσεις του Michel Foucault στις αμφισβητήσεις των Jean-Paul Sartre και Claude Levi-Strauss, ο οποίος Michel Foucault έλεγε, ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την «πολιτισμική απομόνωση» της σύγχρονης μουσικής, χωρίς να διορθώσουμε αμέσως αυτό που λέμε, σκεπτόμενοι τους άλλους διαύλους της μουσικής και οι οποίοι άλλοι δίαυλοι της μουσικής ήταν, κατά την άποψή του, ότι για πολύ καιρό η μουσική συνδέθηκε με κοινωνικές τελετές και ενοποιήθηκε από αυτές: θρησκευτική μουσική, μουσική δωματίου, κατά τον XIX^ο αιώνα, η σύνδεση μεταξύ μουσικής και θεατρικής αναπαράστασης στην όπερα (για να μην αναφέρουμε τις πολιτικές ή πολιτιστικές σημασίες που μπορεί να είχε στη Γερμανία ή την Ιταλία) ήταν επίσης ένας παράγοντας ολοκλήρωσης, μεταφέροντας αυτή την άποψή του: «Il faut tenir compte du fait que, pendant très longtemps, la musique a été liée à des rites sociaux et unifiée par eux: musique religieuse, musique de chambre; au XIXe

siècle, le lien entre la musique et la représentation théâtrale dans l'opéra (sans même parler des significations politiques ou culturelles que celui-ci a pu avoir en Allemagne ou en Italie) a été aussi un facteur d'intégration. Je crois qu'on ne peut pas parler de l'«isolement culturel» de la musique contemporaine, sans rectifier aussitôt ce qu'on en dit, en pensant aux autres circuits de la musique».



Από αριστερά: Jean Barraqué, Marie-Claire Piganeau, Claudette Fano, Michel Fano, Michel Foucault

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ ΙΙΙ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

* Η τελευταία μου συνάντηση με τον Pierre Boulez ήταν στις 2 Απριλίου του 2013, τρία χρόνια πριν τον θάνατό του, στο Collège de France σε μια συνομιλία του με τον Antoine Compagnon με θέμα «La composition chez Proust».

Σημείωση

Επειδή στο έργο δεν υπάρχουν μέτρα αλλά ρυθμικά κυτταρικά συμπλέγματα τα οποία χωρίζονται με διακεκομμένες γραμμές ή ως ενότητες με συνεχόμενες, κατά συνέπεια, δεν υπάρχει ούτε και κάποια σχετική αρίθμηση μέτρων, γι' αυτό οι διάφορες παραπομπές ή αναφορές στο έργο γίνονται, σύμφωνα με τα διεθνώς επικρατούντα για το συγκεκριμένο έργο, με την υπόδειξη διαδοχικά: Σελίδα. Σύστημα πενταγράμμων στη σελίδα. Μετρικό τμήμα.

Για τις ανάγκες αυτής της εργασίας χρησιμοποιήθηκε η έκδοση Bärenreiter, 1993.

Για παράδειγμα η ένδειξη 19.3.1 σημαίνει 19^η σελίδα της παρτιτούρας, 3^ο σύστημα πενταγράμμων, 1^ο μετρικό τμήμα.

Νομίζω ότι οι πιο κατάλληλες εισαγωγικές σκέψεις για τη «Sonate pour piano» του Jean Barraqué θα ήταν αυτές που διατυπώνει ο Paul Griffiths στις 11 Ιουλίου του 1999 σε ένα σημειώμά του στην εφημερίδα «New York Times» με τίτλο «Μια σονάτα για πιάνο από φωτιά και πάγο» («A Piano Sonata Created From Fire and Ice»):

«Καθώς κατακάθεται, σιγά-σιγά, η σκόνη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, η μουσική του Jean Barraqué γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρη στην προβολή ως ένα από τα σπουδαία μνημεία της εποχής...

Η σονάτα του Barraqué είναι ένα εκπληκτικό και προκλητικό επίτευγμα για πάρα πολλούς λόγους. Γράφτηκε από έναν άνθρωπο που, στις αρχές των 20 ετών του, ήξερε με απόλυτη πεποίθηση ότι αυτό που απαιτούνταν από αυτόν ήταν ένα αριστούργημα σε επίπεδο Beethoven. Το έργο πήρε την εξαιρετικά κατακερματισμένη γλώσσα του άμεσου μεταπολεμικού σειραϊσμού και δημιούργησε από αυτή μια ενιαία

κίνηση διάρκειας 40 λεπτών, περίπου. Βρήκε επίσης, μέσα σε μια νέα μουσική γλώσσα που γενικά θαυμάζονταν (ή περιφρονούσαν) ως αφηρημένη, πόρους για την έκφραση κολοσσιαίου μόχθου, μεθυστικής χαράς, απογοήτευσης και, τέλος, μια απελπισία που είναι ζοφερή αλλά και ζωηρή για να είσαι τόσο αξιόπιστος και πραγματικός.

Το πρώτο μισό του έργου, σε γρήγορους ή μέτριους ρυθμούς, ταλαντεύεται ανάμεσα σε παραληρηματικά και μανιώδη τμήματα και άλλα που είναι ακίνητα, σταθερά γύρω από μερικές νότες που συνεχίζουν να επαναλαμβάνονται σε μια, σχεδόν, τρελή απεικόνιση της ματαιότητας. Είναι μια αντίθεση της φωτιάς -- που υποδηλώνεται από το πώς τα σχήματα ζωντανεύουν και ξανασχηματίζονται μέσα σε μια εύπλαστη ρυθμική συνέχεια -- και πάγου. Και μπορεί να υπάρχει φωτιά και πάγος ταυτόχρονα, όπως όταν όμορφες τραγουδιστικές μελωδίες, συχνά σε υψηλό ηχοχρωματικό επίπεδο, συνδυάζονται με ψυχρές ακολουθίες φθόγγων ή όταν η μουσική γίνεται τόσο βίαιη που θυμώνει και ανατριχιάζει ταυτόχρονα.

Αυτές οι συγκρούσεις δεν επιλύονται τόσο όσο ξεπερνιούνται στο δεύτερο μέρος, το οποίο είναι αργό και πολύ πιο αραχνοϋφαντο σε υφή, συχνά, ακολουθώντας μια ενιαία γραμμή που διακόπτεται από παύσεις, αλλά με περιστασιακές αναμνήσεις του προηγούμενου. Από ορισμένες απόψεις, η μουσική φαίνεται να έχει ανέβει στον αιθέρα. Σε άλλες, έχει βυθιστεί σε μια άβυσσο απελπισίας -- αλλά απελπισίας στην πιο μεγαλόπρεπη και μεγαλειώδη κλίμακα».

Μια σονάτα, λοιπόν, για πιάνο που διατρέχεται από μεγάλες αντιθέσεις: γρήγορα – αργά, ελεύθερο – αυστηρό στυλ, ήχος – σιωπή, ζευγάρια που εκφράζονται το καθένα με διαφορετικό τρόπο και, στην πραγματικότητα, εκδηλώνουν την αντίληψη του συνθέτη για τη μεγάλη υπαρξιακή αντίθεση της ζωής και του θανάτου, όπως εκφράζεται με τα λόγια από το αγαπημένο βιβλίο του Jean Barraque «Ο θάνατος του Βιργίλιου» του Hermann Broch:

«Η μουσική είναι δράμα, πάθος, θάνατος... τί είναι δημιουργία; Θάνατος... Ένας άνθρωπος γεννιέται, ένας

άνθρωπος πεθαίνει... η δημιουργία πρέπει να αποδεχτεί τον δικό σου θάνατο...

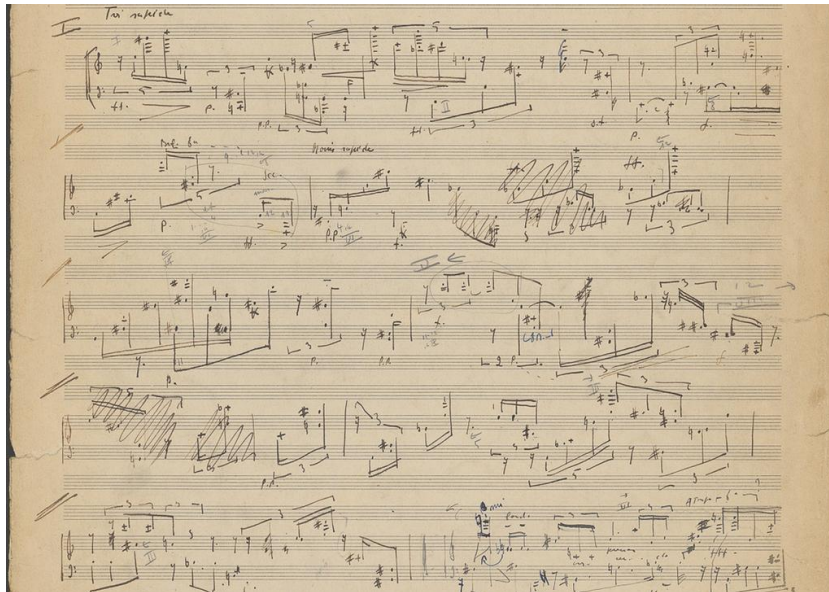
Υπάρχει μια ανώτερη τέχνη, η πιο υψηλή, η πιο δύσκολη και πιο επικίνδυνη στην άσκησή της από όλες τις άλλες: η τέχνη του θανάτου».

Για να περάσουμε, σταδιακά, σε πιο πρακτικούς και εφαρμοσμένους συμβολισμούς, αναφέρω ως παράδειγμα την αντίθεση μεταξύ ήχου και σιωπής με τον ρόλο των παύσεων που είναι, εξ' ίσου, σημαντικός με αυτόν του ήχου ως μια εισβολή της ανυπαρξίας και της αποξένωσης που επιβάλλει η σιωπή.

Για παράδειγμα, με τις σταδιακές παύσεις (19.3.1 – 19.3.4) (**Παράδειγμα 1**) δημιουργείται ένα αίσθημα φόβου και αγωνίας, σαν να μετεωρίζεται ο ακροατής στο κενό ή με την καμουφλαρισμένη – κρυφή εισβολή της σιωπής (9.2.3) και (5.6.1 – 5.6.2) (**Παράδειγμα 2**) σε μια υφή σικτοειδούς γραφής

Παράδειγμα 1 19.3.1 – 19.3.4

Παράδειγμα 2 5.6.1 – 5.6.2



Χειρόγραφο από τη «Sonate pour piano»
του
Jean Barraqué

V ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ (ΑΝΑΛΥΣΗ ΦΟΡΜΑΣ)

Η «Sonate pour piano» Jean Barraqué είναι το πιο γνωστό και περισσότερο ηχογραφημένο έργο του συνθέτη και αποτελείται από δύο μέρη (κινήσεις):

Το Α μέρος (κίνηση) σε γρήγορα *tempo* (1.1.1 – 28.1.2)

Και

Το Β μέρος (κίνηση) σε αργά *tempo* (28.2.1 – τέλος).

Στο Β μέρος ανάμεσα στα αργά *tempo* παρεμβάλλονται γρήγορα, αρχικά ως αποσπασματικά και στιγμιαία θραύσματα αναμνήσεων (35.5.1 και 35.5.5) (**Παράδειγμα 3**) που στη συνέχεια έχουν μια μεγεθυντική και σταθερότερη πορεία διάρκειας (38.5.1 – 38.6.3) με επανεμφάνιση αποσπασματικών τμημάτων (σελίδες 42 και 43) που θα δώσουν, τελικά, τη θέση τους σε μια εντυπωσιακή κάθετης οργάνωσης, κατά το πλείστον, *coda* (44.3.1 ως το τέλος) και, τέλος, μια *coda* της *coda* (44.5.3 ως το τέλος), όπου καταρρέει και χάνεται η σύγκρουση των αντιθέσεων με μια δομική αποδόμηση της μουσικής, σαν μια τεχνική αποσύνθεσης, που διαλύεται στη λήθη.

Παράδειγμα 3

35.5.1 και 35.5.5

Αποσπασματικά θραύσματα γρήγορων tempo ανάμεσα στα αργά του δεύτερου μέρους

Η αποσύνθεση αυτή εκφράζεται με την πλατιά ρυθμικά σειραϊκή μονοφωνία και τη σύμπτυξη της ομάδας των ρυθμικών κυττάρων της πρώτης σειράς του σχετικού πίνακα που

παρατίθεται παρακάτω (Πίνακας 3) στα αθροιστικά τους σύνολα, γεγονός που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως ένα σειραϊκό και ρυθμικό *ritenuto*, ενώ ως προς το ύψος των φθόγγων η σειρά χρησιμοποιεί την αναδρομή της αναστροφής RI (Παράδειγμα 4 και Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 4

44.5.3 – τέλος

Καταληκτικό τμήμα με τη ρυθμική και τη σειραϊκή αποσύνθεση

↓ 44.5.3

Παράδειγμα 5

Αθροιση των ρυθμικών κυττάρων.

Στην πρώτη σειρά εμφανίζονται τα 11 αρχικά ρυθμικά κύτταρα του σχετικού πίνακα που θα παρατεθεί παρακάτω και στη δεύτερη σειρά η σύμπτυξη των αξιών τους, όπως διαμορφώνονται στην καταληκτική *coda*.



Το όνειρο του Jean Barraqué ήταν να γράψει με αυτή τη σονάτα κάτι ανάλογο με την «Ημιτελή Συμφωνία» του Schubert που είχε φυλαγμένη στο θησαυροφυλάκιο των νεανικών του αναμνήσεων .

Ο ίδιος ο συνθέτης προσδιορίζει τη διάρκειά της σε 40 λεπτά, διάρκεια που, σπάνια, συναντάμε στις διάφορες εκτελέσεις, εκτός από μια της Yvonne Loriod, όπως, επίσης, προσδιορίζει και έναν πίνακα ταχυτήτων (*tempi*) ως ένα σειραϊκό μοντέλο των *tempi* που δεν διέπεται, όμως, από μια αυστηρή σειραϊκή ακολουθία των διαδοχών τους (**Πίνακας 1**).

Πίνακας 1

Πίνακας tempi

A ΜΕΡΟΣ	B ΜΕΡΟΣ
Très rapide (αρχή, ελεύθερο στυλ)	B Lent
A I Modéré	B I Entre Modéré et Lent
A II Très Vif	B II Large
A III Entre Modéré et Vif	B III Très Lent

Διαχωρίζονται, ακόμα, δύο στυλ: το αυστηρό και το ελεύθερο.

Στο αυστηρό στυλ οι ταχύτητες υποδεικνύονται με γράμματα και λατινικούς αριθμούς, όπως αναφέρονται στον πίνακα των *tempi*, χωρίς να υπάρχουν μετρονομικές υποδείξεις, με αφετηρία το tempo A II, που εκτελείται όσο πιο γρήγορα μπορεί να το παίξει κάθε πιανίστας διατηρώντας, όμως, σαφή άρθρωση.

Εξάλλου, το A II tempo είναι το πρώτο tempo με το οποίο αρχίζει το αυστηρό στυλ (6.1.1), αλλά και το πιο γρήγορο. Κατά συνέπεια, αντιμετωπίζεται, δικαιολογημένα, ως σημείο

αναφοράς ως πρώτο tempo, αφετέρου ως γρηγορότερο θεωρείται το όριο της αντοχής των πιανιστών στην δοκιμασία της εκτέλεσης της σονάτας.

Στο ελεύθερο στυλ οι ταχύτητες υποδεικνύονται με λέξεις.

Η αρχική σειρά e-fis-h-f-cis-c-d-es-a-as-b-g χρησιμοποιείται σχετικά ελεύθερα, όπως θα αναφερθούμε και παρακάτω στη σειραϊκή οργάνωση, με αντιμεταθέσεις τμημάτων, με την αρχική σειρά εύκολα να εντοπιστεί και σύμφωνα με τις αρχές του Arnold Schoenberg ως βασική δομή σε όλο το έργο.

A ΜΕΡΟΣ (ΚΙΝΗΣΗ)

Το πρώτο τμήμα σε ελεύθερο στυλ (αρχή ως και σελίδα 5) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα είδος (θεματικής) έκθεσης, γραμμένης στο χαρακτηριστικό στυλ του Jean Barraqué με συγκεκριμένα ρυθμικά κύτταρα και διασπορά σε έναν ευρύ ηχοχρωματικό χώρο με, ενίοτε, μεγάλες αποστάσεις των εξωτερικών φωνών (σελίδα 4) (**Παράδειγμα 6**).

Παράδειγμα 6 (Ολόκληρη η σελίδα 4)

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the right hand with triplets and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics range from *pp* to *ff*. The second system continues the piece, featuring a *rall.* (rallentando) marking and a *Loud* dynamic. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

(Large) A Tempo I - Très rapide

p *presser* *cre - scen - do* *A Tempo* *ff*

pp *Ped.* *f* *mp* *Ped.* *ff* *Ped.*

Plus vite
Les agrégats de seconde
toujours lournés et *f*

ff *mf* *mp* *p* *ritenuto* *ff*

A Tempo *pp* *f* *ff*

Η μουσική γραφή ακολουθεί τις αρχές της σειραϊκής τεχνικής που λειτουργούν ως υποκατάστατα των παραδοσιακών θεμάτων (θεματικά υποκατάστατα), σύμφωνα με τις αρχές του θεματικού σειραϊσμού του Arnold Schoenberg.

Το τμήμα αυτό και δεδομένης της σχέσης Jean Barraqué με την «Ημιτελή Συμφωνία» του Schubert ως προτύπου του, θα μπορούσα, προσωπικά, να το θεωρήσω ανάλογο με το εισαγωγικό μέρος αυτής της συμφωνίας που στηρίζεται σε θεματικό υλικό που θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια στην ανάπτυξη.

Σύμφωνα με τον Jean Barraqué η κατηγορία του θεματισμού όπως εφαρμόζεται στη μουσική του και, προφανώς, στη σειραϊκή μουσική «φιλοσοφικά και μουσικά δεν χρησιμοποιείται, επειδή εκφράζει τη βεβαιότητα που χάθηκε μετά τον Friedrich Nietzsche».

Στο τμήμα αυτό επισημαίνονται ακόμα:

Οι κινήσεις σε ευρείες ηχοχρωματικές περιοχές, όπως αναφέρονται στο προηγούμενο παράδειγμα της σελίδας 4 (Παράδειγμα 6).

Η αντιστικτική αντιπαράθεση μελωδιών σε αντιθετικές ηχοχρωματικές περιοχές (ρετζίστρα), όπως φαίνεται στο προηγούμενο παράδειγμα της σελίδας 4 στην πρώτη σειρά (Παράδειγμα 6).

Οι staccato συγχορδίες προς το τέλος του μέρους σε ελεύθερο στυλ (5.5.2) (Παράδειγμα 7).

Παράδειγμα 7

5.5.2

Στο πρώτο τμήμα σε αυστηρό στυλ (σελίδα 6 – πρώτο μισό σελίδας 14) με ένα πιο ελεύθερο ιντερλούντιο (σελίδες 8-9) η υφή είναι πιο πυκνή από το ελεύθερο τμήμα, χωρίς επαναλαμβανόμενους φθόγγους, λιγότερο μεταβλητή και σε ενδιάμεσες ηχοχρωματικές περιοχές, ενώ η κίνηση αντλεί ενέργεια από τη συχνή επανάληψη των φθόγγων d2 και f2, γύρω από τους δυο πόλους των οποίων περιστρέφεται η μουσική.

Ακολουθεί ένα συμπυκνωμένο τμήμα σαν μια επιτομή – περίληψη (από το δεύτερο μισό της σελίδας 14 – αρχή της σελίδας 16) που καταλήγει απροσδόκητα σαν μια δομική και αισθητική «νησίδα» σε ομαλή μονορρυθμική κίνηση εναλλαγής συμφωνιών και διαφωνιών (16.1.1) (Παράδειγμα 8).

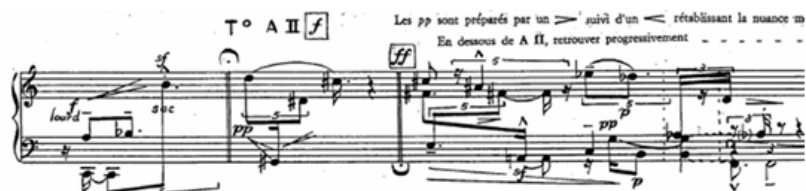
Παράδειγμα 8 16.1.1



Μετά από αυτό ακολουθεί ένα επεισόδιο σε αυστηρό στυλ και μέχρι τη σελίδα 19 αναπτύσσεται σε γρήγορες ταχύτητες A, ενώ οι φθόγγοι fis, ais, cis, dis φαίνεται να διαδραματίζουν έναν προνομιακό ρόλο σε απομακρυσμένες ηχοχρωματικές περιοχές (ρετζίστρα) με υπαινιγούς της Fis τονικότητας ως μιας παράπλευρης σε δεύτερο πλάνο σχέσης του ζεύγους d2 – f2 που συναντήθηκε νωρίτερα.

Στο δεύτερο μισό της ίδιας σελίδας 19 (19.4.2 -19.6.1) η ενεργητική κίνηση δίνει τη θέση της σε μια αβεβαιότητα του tempo σε κλειστές μετρικές δομές με διπλή διαστολή σε tempi B και A (Παράδειγμα 9).

Παράδειγμα 9 19.4.2 – 19.6.1



Έπειτα αρχίζει, πάλι, η γρήγορη κίνηση με μια πιο εμφανή συμμετοχή των μοντέλων των επαναλαμβανόμενων φθόγγων και η εναλλαγή μεταξύ αυστηρών και ελεύθερων τμημάτων κάνει δυσδιάκριτα τα όριά τους, δίνοντας τη θέση μιας εναλλαγής στικτοειδούς υφής με ευρεία διασπορά και εξάντλησης των φθόγγων στα ηχοχρωματικά πεδία που σε μια πιο πυκνή υφή τείνει στη μεσαία ηχοχρωματική περιοχή (ρετζίστρο) καταλήγοντας στη αρχή της σελίδας 28 (28.1.2).

ΑΡΓΟ ΜΕΡΟΣ (ΚΙΝΗΣΗ)

Το αργό μέρος (κίνηση) (από 28.2.1) έχει μια δίφωνη ή τρίφωνη υφή με αναφορές στα δυο πρώτα συστήματα της σελίδας 4 (**Παράδειγμα 6**), κατά κάποιον τρόπο προβάλλοντας μια θεματική ιδέα της αρχής της πρώτης κίνησης στην αρχή της δεύτερης κίνησης, δίνοντας στη συνέχεια στικτοειδείς ριπές (εκρήξεις) που χωρίζονται με παύσεις με αναφορές και σε άλλα σημεία του πρώτου μέρους (μάλλον κίνησης), όπως προαναφέρθηκα στη διάρθρωση των *tempi*.

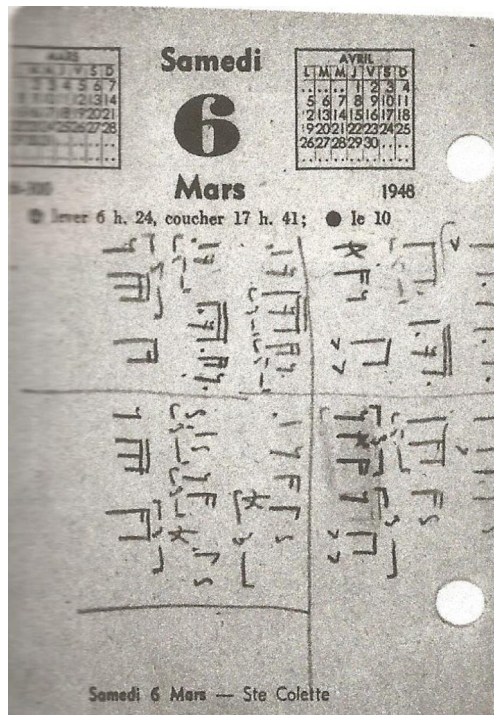
Η παρορμητική κινητικότητα (και ροή) του πρώτου μέρους (κίνησης) δίνει τη θέση της σε μεμονωμένες στικτοειδείς υφές.

Προς το τέλος αυξάνεται η πυκνότητα, γεγονός που επιτυγχάνεται με μεγάλης διάρκειας *tremolando* (από σελίδα 39) (39.1.1 – 39.2.1) (**Παράδειγμα 10**) σε χαμηλές ηχοχρωματικές περιοχές, το ηχητικό υλικό αποκτά μεγαλύτερη ποικιλομορφία με μεγάλες δυναμικές της έντασης, προαναγγέλλοντας την κατάληξη που στη σελίδα 44 ως μια απλοποιημένη επιτομή του τονικού και ρυθμικού υλικού εκτίθεται η σειρά σε καρκινική

μορφή της αναστροφής μονοφωνικά και με σύμπτυξη των αξιών των ρυθμικών κυττάρων όπως προαναφέρθηκε.

Παράδειγμα 10
39.1.1 – 39.2.1

The image displays a musical score for a piece titled "T. B III (Très lent)". The score is presented in two systems, each consisting of a piano (right) and bass (left) clef staff. The tempo is marked "Très lent". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, tr), articulation (accents), and performance instructions like "tremolando". The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of a highly rhythmic and expressive piece.



Σχεδιάσματα ρυθμικών μοντέλων
 του
 Jean Barraqué

Η «Sonate pour piano» του Jean Barraqué, όπως και η «Deuxième sonate pour piano» του Pierre Boulez, στηρίζεται σε μια αρχική δωδεκαφθογγική σειρά, χωρίς κάποια οργανωμένη υποδομικότητα, παρά μια διάσπαρτη διαστηματική προτεραιότητα στα διαστήματα της 4^{ης} αυξημένης ή 5^{ης} ελαττωμένης, της δεύτερης μεγάλης και της χρωματικής δεύτερης μικρής, την παρακάτω (**Παράδειγμα 11**):

Παράδειγμα 11



O ή P = κατά την καθιερωμένη ονομασία αρχική σειρά
 I = κατά την καθιερωμένη ονομασία σειρά σε αναστροφή
 (I = κατά τα προσχέδια του Jean Barraqué αρχική σειρά
 1 = κατά τα προσχέδια του Jean Barraqué σειρά σε αναστροφή)

Βέβαια, κάποιοι μελετητές του έργου, ξεπερνώντας τα όρια των στρουκτουραλιστικών φαντασιώσεων και για να θεμελιώσουν την ανάδειξη κρυφών αναλογιών στη βασική δωδεκαφθογγική σειρά της «Sonate pour piano» του Jean Barraqué, τμηματοποιούν την αρχική σειρά σε τρία τμήματα και με ενδοαντιμεταθέσεις των φθόγγων π.χ. του τρίτου τμήματος παράγουν, στην ουσία, μια νέα σειρά, στην οποία αναγνωρίζονται διαστηματικές αναλογίες του τρίτου με το δεύτερο υποτομήμα (**Παράδειγμα 12**).

Η αναζήτηση αυτή, εκτός του ότι είναι υπερβολική, υπερβαίνοντας τα όρια του φανταστικού, παραγνωρίζει και μια άλλη βασική αντιμετώπιση της σειράς από τον Jean Barraqué που τελεσφόρησε σε μεταγενέστερα έργα του, στα οποία δεν ενδιαφέρεται και δεν καθορίζει την τάξη των διαστημάτων της

σειράς, αλλά την τάξη των φθόγγων, την οποία τάξη των φθόγγων επεξεργάζεται για τη δημιουργία των λεγόμενων «séries proliférantes» (πολλαπλασιαστικών ή πολλαπλασιαζόμενων σειρών), οι οποίες με τη σειρά τους είναι παράγωγα μιας τεχνικής πολλαπλασιασμού των σειρών, ανάλογη με αυτή του πολλαπλασιασμού των συγχορδιών του Pierre Boulez.

Παράδειγμα 12

Τμηματοποίηση της αρχικής σειράς

e fis h f - cis c d es - a as b g

Τμηματοποίηση με ενδοαντιμεταθέσεις του τρίτου τμήματος, όπου αποκαλύπτεται μια μεταφορά του δεύτερου τμήματος κατά μια 4^η καθαρή χαμηλότερα

e fis h f - cis c d es - as g a b

Ο συνθέτης στις προσυνθετικές σημειώσεις του έχει αναπτύξει έναν κώδικα σημειογραφικού συμβολισμού που υποδηλώνει τις τελικές προθέσεις του.

Οι ρωμαϊκοί αριθμοί (π.χ. I, II, κ.λ.π.) υποδηλώνουν την τάξη της αρχικής σειράς και των μεταφορών της, ενώ οι αραβικοί (π.χ. 1, 2, κ.λ.π.) την τάξη της σειράς σε αναστροφή και των μεταφορών της.

Έτσι, το I συμβολίζει την αρχική σειρά και το II, III, IV, κ.λ.π. τις μεταφορές της, το 1 συμβολίζει την αναστροφή της αρχικής σειράς και το 2, 3, 4, κ.λ.π. τις μεταφορές της, ενώ για τις ανάδρομες σειρές της αρχικής και της αναστροφής χρησιμοποιεί ένα ανάδρομο βέλος (←) πάνω από τον αριθμό της μεταφοράς.

Στην τωρινή παρουσίαση και ανάλυση της σονάτας θα ακολουθήσω τους συνήθεις χαρακτηρισμούς για τις αρχικές φόρμες των σειρών:

Αρχική Ο (Original) ή Ρ (Prime)
 Αναστροφή Ι (Inversion)
 Ανάδρομη (Καρκινική) R Retrograde
 Ανάδρομη της Ανάστροφης RI (Retrograde Inversion)

Υπάρχουν, βέβαια, και άλλες παράμετροι που υπεισέρχονται στη νομοτέλεια της σειράς, όπως το ελεύθερο και αυστηρό στυλ που εναλλάσσονται, δυο τάξεις ρυθμικών κυττάρων – μητρών Α και Β με τις παράγωγές τους α και β, οι τάξεις των γρήγορων και αργών tempo, που προαναφέρθηκαν, και σχετίζονται με τα ρυθμικά κύτταρα, τα επίπεδα της δυναμικής και η ηχοχρωματική διασπορά σε ηχοχρωματικές περιοχές (ρετζίστρα) για τα οποία ρετζίστρα χρησιμοποιεί τα μικρά γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου (α, β, γ) σε μια παραμετροποίηση συνολικών αλλαγών μεταξύ τους, ώστε μια αλλαγή π.χ. του tempo να συνοδεύεται από αλλαγές της δυναμικής και των ρετζίστρων σε έναν υποκείμενο δυισμό γρήγορα – αργά, forte – piano, που να ανταποκρίνονται στις Α και Β ομάδες των ρυθμικών κυττάρων και τις τρεις τάξεις των ρετζίστρων, ώστε αυτή η σειραϊκή παραγοντοποίηση να δημιουργεί κλειστά κυκλώματα – ενότητες σε μια πολύ-πολυφωνία που εκφράζεται από όλες τις οργανωμένες σε σειρές παραμέτρους του ήχου.

Χρησιμοποιείται, δηλαδή, μια τεχνική ενοποίησης του ηχητικού σύμπαντος, κάτι σαν την ενοποίηση των δυνάμεων του σύμπαντος, που επεκτείνεται, μόνο, στα τμήματα του αυστηρού στυλ. Σε κάθε φθόγγο της σειράς των υψών εκχωρείται μια συγκεκριμένη θέση και ένας συγκεκριμένος χώρος οκτάβας εκχωρείται ακόμα και σε έναν συγκεκριμένο ρυθμό. Εξαιτίας αυτού, ηχητικά πεδία που χαρακτηρίζονται από κάποιους ως «μετάχορδα»* 12 ήχων (Χολόποβ Юриη – Holopov Yuriy) λειτουργούν ως ηχητικές σφαίρες.

Συνολικά, στη συνάτα υπάρχουν 8 τέτοιοι τύποι ηχητικών σφαιρών που ο Jean Barraqué στα προσυνθετικά σχέδιά του χαρακτήρισε με τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου (**Παράδειγμα 13**).

Παράδειγμα 13

Μετάχορδα ηχητικών σφαιρών

Όλα αυτά, βέβαια, σε συνδυασμό με το tempo.

Έτσι το tempo A I αρχικά αντιστοιχεί στην ενότητα α1, το A II στην ενότητα β1, το A III στις ενότητες α, β, γ, ενώ με την εξέλιξη μεταβάλλεται η σύνθεση των μερών και οι ενότητες α2, β2 και γ2 είναι χαρακτηριστικές του tempo B της δεύτερης κίνησης.

Πέρα από την προκαθορισμένη θέση της οχτάβας αυτών των ηχητικών σφαιρών και ανεξάρτητα από τις προσυνθετικές προθέσεις του Jean Barraqué, οι δυο φθόγγοι cis και fis της σειράς διασπείρονται σε όλα τα ηχητικά πεδία, με αποτέλεσμα η αντίθεση μεταξύ αυστηρού και ελεύθερου στυλ να διαμορφώνεται, τελικά, στο πλαίσιο του ίδιου αυστηρού στυλ.

Η συνεχής παρουσία των ίδιων υψών στις ηχητικές σφαίρες προσδιορίζει μια σταθερότητα και στεγανότητα των αυστηρών τμημάτων που υποστηρίζονται από τη σειραϊκή δομή, ενώ δεν λείπουν ακόμα διασταλτικές κινήσεις, όπως η περιστροφή σε διαστήματα που υποκρύπτουν την 7^η

ελαττωμένη ή τη συγκρότηση ανώτερης τάξης σειρών, τις μακροσειρές, στις οποίες θα γίνει αναφορά παρακάτω.

Η συγκρότηση αυτής της σταθεροποίησης δεν είναι, μόνο, ένα δομικό δεδομένο, αλλά και ένα εντυπωσιακό ακουστικό εφέ, ιδιαίτερα έντονο σε αντίθεση με τα τμήματα σε ελεύθερο στυλ.

Στο αυστηρό στυλ η μουσική ασφυκτιά κλειδωμένη σε ηχητικές σφαίρες, ηχητικά σύμπαντα, θα έλεγα, στον ηχητικό πολυσυμπαντικό χώρο και μόνο δυο ήχοι, όπως προανέφερα, το *cis* και το *fis*, ταξιδεύουν διασυμπαντικά και προσπαθούν, χωρίς να το πετύχουν, να διαρρήξουν τις σφαίρες του προκαθορισμένου και του αναπόφευκτου σε μια κίνηση απόγνωσης, εσωτερικής ανησυχίας και ενθουσιασμού σε αντίθεση συγκριτικά με τις ενότητες σε ελεύθερο στυλ που υποκύπτουν στο δράμα.

Τέλος, δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια συστηματοποίηση στην ακολουθία των σειρών (σειρά των σειρών), όπως συμβαίνει στο εμβληματικό έργο «Structures I» του Pierre Boulez, στο οποίο για παράδειγμα ως προς το ύψος των φθόγγων στο Μέρος Α το πιάνο I χρησιμοποιεί όλες τις σειρές O με την τάξη της I1, το πιάνο II όλες της σειρές I με την τάξη της O1 και στο Μέρος II το πιάνο I χρησιμοποιεί όλες τις σειρές R1 με την τάξη της R11 και το πιάνο II όλες τις σειρές R με την τάξη της R1, ενώ παρόμοια οργανωμένες ακολουθίες σειρών υπάρχουν και για τις άλλες παραμέτρους του ήχου, όπως π.χ. η διάρκεια, ώστε ορισμένοι μιλούν για έναν σειραϊκό ή σειρές *rubato* (*Serielles rubato*) (Klaus Linder) στο έργο του Jean Barraqué.

Στη συνάτα του Jean Barraqué, παρά τις διαφορές που υπάρχουν στην αρχή και το τέλος της κάθε ενότητας, ενδιάμεσα (4.5.2 – 14.3.4) φαίνεται να υπάρχει μια επιλεκτικότητα στους φθόγγους *es*, *fis*, *a*, *c*, ενώ στη δεύτερη κίνηση η ακολουθία των σειρών είναι περισσότερο προσδιορισμένη, κατά τις τεχνικές του Pierre Boulez (28.2.1 – 29.5.1).

Έτσι, στη δεύτερη αυτή κίνηση η σειρά ως προς το ύψος των φθόγγων ακολουθεί τη σειρά I *es* (αναστροφή με αρχικό φθόγγο το *es*) και παράγεται μια ακολουθία σειρών που η κάθε σειρά αρχίζει από την τάξη των φθόγγων: I1 *es** (28.2.2), I2 *cis**

(28.3.3), I3 gis* (28.3.5) (Παράδειγμα 14), κ.λ.π., με την αρχή αυτή να διατρέχει ολόκληρο το τμήμα και να κινείται σε εύκολα αναγνωρίσιμες σειρές, π.χ. O a, O e, R g, RI as, RI f, κ.λ.π., με τους φθόγγους a, e, g, as, f, ως αρχικούς φθόγγους κάθε σειραϊκής φόρμας, δημιουργούνται ακολουθίες των σειρών ως μακροσειρές.

Παράδειγμα 14

The musical score for Example 14 is divided into four systems. The first system is a piano piece with markings: *molto crescendo*, *En élargissant beaucoup*, *court*, *Lourd*, and *Assez court*. It includes dynamic markings *p* and *f*, and features triplet and sixteenth-note patterns. The second system is a vocal line with the tempo marking *Tempo B Lent* and the instruction *(Legato dolce con Ped.)*. The lyrics are *cre - scen - do jusq' à Vif*. The third system is a piano piece with the tempo marking *Vif* and *A Tempo (Lent)*. It includes dynamic markings *p*, *f*, *sf*, and *mp*. The fourth system is a piano piece with dynamic markings *mf*, *mp*, and *p*. Arrows indicate transitions between systems: *↓ I1 es* between the first and second systems, *↓ I2 cis* between the second and third systems, and *I3 gis ↓* between the third and fourth systems.

Μετά τα έργα «Quatre études de rythme» του Olivier Messiaen και «Structures I» του Pierre Boulez, η τροπή που πήρε ο σειραϊσμός προς την ολοκλήρωσή του έχει ως σημαντική παράμετρο τη διάρκεια ως πρωτογενούς χαρακτηριστικού του ήχου που εντάσσει τη μουσική στον χρόνο.

Έτσι, και η «Sonate pour piano» του Jean Barraqué χρησιμοποιεί τις σειραϊκές δομές στη διάρκεια, όχι ως μεμονωμένες αξίες, όπως γίνεται στα προαναφερόμενα έργα των Olivier Messiaen και Pierre Boulez, αλλά ως οργανωμένα ρυθμικά σχήματα – κυτταρικές μήτρες, μεταθέτοντας τη σειραϊκή απεικόνιση των αξιών στη σειραϊκή απεικόνιση των ρυθμών, ανάλογα με την τακτική που ακολούθησε ο Pierre Boulez στο έργο του «Polyphonie X».

Στο προσυνθετικό επίπεδο, αρχικά, δημιούργησε δυο ρυθμικά κύτταρα – μήτρες Α και Β με τις αντίστοιχες επεξεργασίες τους α και β (**Πίνακας 2**).

Πίνακας 2

Αρχικές ομάδες ρυθμικών κυττάρων

A	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	a								
A	10	11	12	13	14	15	16	17	18
	a								
B	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	b								
B	10	11	12	13	14	15	16	17	18
	b								

Στην ολοκλήρωσή του, όμως, το σειραϊκό ρυθμικό υλικό απεικονίζεται στο παρακάτω πίνακα των 11 στηλών και 18 γραμμών (**Πίνακας 3**).

Όσον αφορά στην επεξεργασία των ρυθμικών κυττάρων, χρησιμοποιούνται τεχνικές που έχουν τις καταβολές τους στη

ρυθμολογία του Olivier Meesiaen με τις συμμετρικές και ασύμμετρες δομές, τις ομαλές ή ανώμαλες τροποποιήσεις των αξιών, μεγεθύνσεις ή προσθήκες φθόγγων ή παύσεων, τις αναδρομές και τις πολυρρυθμικές υπερθέσεις.

Στον πίνακα αυτό των κυτταρικών ρυθμικών δομών οι κυτταρικές ρυθμικές δομές – ρυθμικές μήτρες (κελιά του πίνακα) μπορούν να παρατεθούν στη σειραϊκή ακολουθία οριζόντια κατά την ορθή φορά (από αριστερά προς τα δεξιά), οριζόντια αναδρομικά, κάθετα ή χιαστί.

Πίνακας 3

Πλήρης ανάπτυξη ρυθμικών κυτταρικών δομών

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
2	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
3	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
4	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
5	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
6	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
7	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
8	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
9	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
10	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
11	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
12	⏏		⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
13	⏏		⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏
14			⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏	⏏		⏏
15			⏏	⏏	⏏	⏏	⏏		⏏		
16			⏏	⏏	⏏	⏏	⏏				
17					⏏	⏏	⏏				
18					⏏	⏏					

Μελετώντας το ρυθμικό υλικό της παρτιτούρας αποκαλύπτεται η ίδια αντίθεση μεταξύ ελεύθερου και αυστηρού στυλ.

Στο τμήμα σε ελεύθερο στυλ τα ρυθμικά κύτταρα συνδυάζονται ελευθέρως μεταξύ τους, χωρίς να σχηματίζουν σειρές ή σειραϊκές ακολουθίες ρυθμικών κυττάρων.

Για παράδειγμα ο ρυθμός της αρχικής φράσης (1.1.1.-1.2.1) περιέχει ρυθμικά κύτταρα από τις στήλες 11(4), 8(8),

1(1), 2(1), 11(5), 3(1), 4(1), 5(1), 6(1), χωρίς κάποια ακολουθία σειραϊκής συνοχής.

Ακόμα, η ρυθμική δομή είναι ανεξάρτητη και αυτόνομη από την τονική δομή. Υπάρχει, όμως, στενή σχέση μεταξύ του ρυθμού και του tempo.

Αναλύοντας ο Klaus Linder τις δυο αρχικές φράσεις της σονάτας με τις ενδείξεις του tempo *Très rapide* (1.1.1.-1.2.1) και *Moins rapide* (1.2.2.-1.3.1) παρατήρησε ότι η δεύτερη φράση βασίζεται στο ίδιο ρυθμικό κύτταρο – μοντέλο με την πρώτη αποτελώντας μια ασύμμετρη μεγέθυνση της. Ο μετασχηματισμός σχετίζεται με την αντικατάσταση όλων των σύμπλοκων και ανώμαλων διαρκειών των πενταήχων και τριήχων με ομαλές και απλές διάρκειες μέσω ασύμμετρων μεγεθύνσεων, τεχνική που μπορεί να συμβεί και αντίστροφα με ασύμμετρες μικρύνσεις.

Έτσι, το ρυθμικό μοντέλο της αρχικής φράσης με την ένδειξη tempo *Très rapide* (1.1.1) επεκτείνεται με δύο τρόπους: με μια νέα ένδειξη tempo *Moins rapide* (1.2.2) και την ασύμμετρη μεγέθυνση των ρυθμικών κυττάρων.

Στην πραγματικότητα, δηλαδή, υπάρχει μια διπλή επιβράδυνση: από τη ρυθμική μεγέθυνση και τη μεταβολή του tempo (**Παράδειγμα 15** και **Παράδειγμα 16**).

Παράδειγμα 15

1.1.1 – 1.3.1

1.1.1

Très rapide

1.2.2

Moins rapide
hésitant et souple

Lent
(accelerando jusqu'à « Très vif »)

Παράδειγμα 16

Ρυθμικές σχέσεις και σχέσεις tempo σε αντιπαραβολή. Σε κάθε σύστημα των δυο γραμμών, η πρώτη γραμμή αφορά το *Très rapide* και η δεύτερη το *Moins rapide*

Η ρυθμική δομή των τμημάτων σε αυστηρό συλλογώνεται σύμφωνα με τις ακολουθίες των ρυθμικών κυττάρων του πίνακα της ρυθμικής μήτρας.

Αρχικά, τα ρυθμικά κύτταρα διευθετούνται σε σειραϊκές ακολουθίες κατά μήκος των στηλών 1 – 11 και, στη συνέχεια, κατά μήκος των γραμμών 1 – 18.

Ταυτόχρονα, ο Jean Barraqué χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές, όπως:

1. Πολυφωνικές αντιπαραθέσεις διάφορων ρυθμικών σειρών, όπως για παράδειγμα στο 33.2.3 – 33.6.2 (Παράδειγμα 17) αντιπαραθέτει τις ρυθμικές σειρές των στηλών 8 και 9 σε ευθεία κίνηση ή στο 35.6.2 – 36.3.3 η σειρά της στήλης 3 ως μια δικλείδα με τη σειρά της στήλης 2.

Παράδειγμα 17
33.2.3 – 33.6.2
(Ολόκληρη η σελίδα 33)

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) and includes the lyrics "de - cre - scen - do" and "molto cre - scen - do". The second system also has two staves and includes the lyrics "Etre ici à Très vite" and "partir de B 1 et ralentir peu à peu". The third system has two staves. The notation is complex, featuring many slurs, accents, and dynamic markings like *ff*, *p*, *mp*, and *ppp*. There are also some markings like "3" and "5" above notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Etre à B II (Largo) poursuivre le rallentando

Etre à B III (Trio loco)

T B (Lent)

Etre à B III (Trio loco)

2. Ασύμμετρες μεγεθύνσεις, π.χ. στο 31.2.3 – 31.5.2 με τη σειρά της στήλης 10 (Παράδειγμα 18).

Παράδειγμα 18
31.2.3 – 31.5.2
 (Ολόκληρη η σελίδα 31)

... progressivement accélérer pour être à T B I au crescendo = = = *f*

Etre à B I (Entre Modéré et Lent)

Etre à B I (Entre Modéré et Lent)

3. Αναδρομικά ρυθμικά σχήματα, π.χ. 28.3.3 – 28.5.4 της στήλης 7 (Παράδειγμα 19).

Παράδειγμα 19

28.3.3 – 28.5.4

(Πρόκειται για μέρος του ίδιου παραδείγματος με το 14 που αφορούσε την ακολουθία των σειρών)

I1 es↓

Tempo B Lent

(Legato dolce con Ped.) cre - scen - do jusq' à Vif

I2 cis (28.3.3) I3 gis↓

Vif

A Tempo (Lent)

en scoldéant tempo accelerando ...

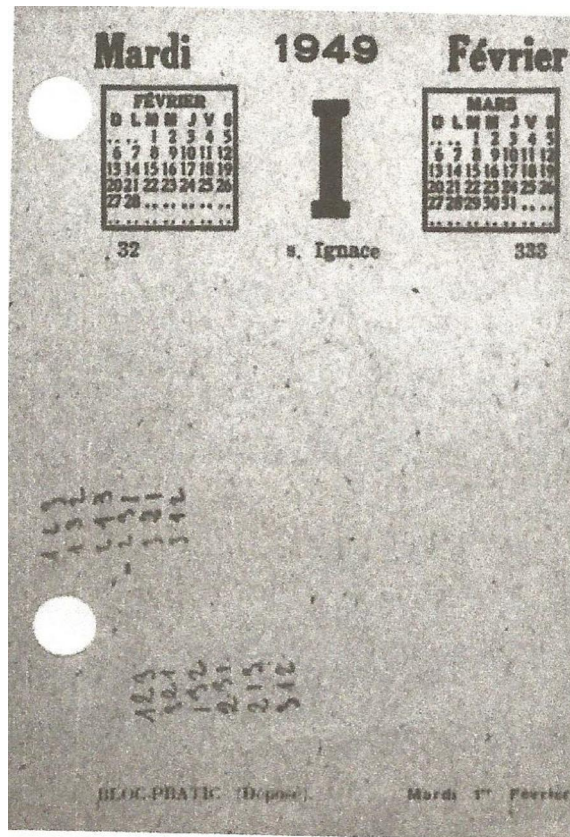
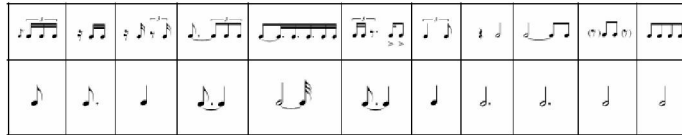
(28.5.4) ↑

4. Στα καταληκτικά μέτρα, όπως προανέφερα, γίνεται μια άθροιση των αξιών των ρυθμικών κυττάρων της πρώτης σειράς σε μια τεχνική αποδόμησης του μικρορρυθμού και τη δημιουργία ενός ανώτερου επιπέδου μακρορρυθμού (Παράδειγμα 20).

Παράδειγμα 20

Αρχική ρυθμική
ακολουθία
1^{ης} σειράς

Άθροιση των αξιών σε
έναν
νέο μακρορρυθμό



Σχεδιάσματα σειραϊκών μοντέλλων
Του
Jean Barraqué

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ VI ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

* Ως «μετάχορδο» χαρακτηρίζεται ένα εκτεταμένο, πολυπαραμετρικό και πολυδιάστατο (ύψη, διάρκειες ως ρυθμικές μικροοντότητες – μικροκύτταρα, ηχοχρωματικές περιοχές, εντάσεις) σειραϊκό σύστημα κατά τα πρότυπα των μονοδιάστατων, που προσδιορίζονται, μόνο, από το ύψος των φθόγγων, συστημάτων της παράδοσης, π.χ. τετράχορδο, πεντάχορδο, κ.λ.π. σύστημα.

Θα μπορούσαν, ακόμα, να παρατεθούν επιγραμματικά οι παρακάτω παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν κατά καιρούς σε ένα πλαίσιο προσέγγισης, κυρίως, της αισθητικής και της φόρμας:

1. Παρά την ιστορική και τεχνική σχέση με τη «Deuxième sonate pour piano» του Pierre Boulez θα μπορούσε να αναγνωρισθεί μια προσέγγιση στη Σονάτα Op. 106 (Hammerklavier) του Beethoven, θεωρώντας κάποιιο τη σονάτα του Jean Barraqué ως μια προέκτασή της.

Μάλιστα, ορισμένοι πιανίστες, όπως η Françoise Thinat, σε μια λειτουργική συνοχή μελέτησαν ταυτόχρονα με αυτή τη σονάτα του Jean Barraqué τη Σονάτα Op. 106 (Hammerklavier) του Beethoven, τη «Fantasie» σε C, Op. 17, του Robert Schumann και την «Étude pour les sonorités opposées» του Claude Debussy.

2. Ως μέτρο αναφοράς του tempo θεωρείται, κατά κανόνα, η πιο γρήγορη ταχύτητα που μπορεί να πετύχει κάθε εκτελεστής στο tempo A II, διατηρώντας την άρθρωση, ενώ κάποιιο συναθροίζουν και την προϋπόθεση της διατήρησης της καθαρότητας της πολυφωνίας.

3. Στα αυστηρά μέρη (όπου οι υποομάδες του tempo πρέπει να καθιερώσουν ένα συγκεκριμένο είδος) οι σειρές των tempi και οι αποχρώσεις πρέπει να αποδοθούν σε ορισμένες περιοχές μέσα σε τέτοια είδη ρευστότητας, που οι ενδείξεις της ταχύτητας, της δυναμικής και της ατάκας έρχονται σε αντίθεση, ακυρώνουν ή ενισχύουν τη γενική ένδειξη, ώστε να μπορεί κανείς να θεωρήσει αυτές τις ενδείξεις σχετικές με το όλο πλαίσιο.

Αυτή η εύθραυστη αναζήτηση ισορροπίας μας φέρνει στο μυαλό τη «Große Fuge» Op. 133 Beethoven με τη σημειωμένη από τον συνθέτη ένδειξη: «Tantôt libre, tantôt recherchée».

4. Στο ελεύθερο στυλ το μεγαλύτερο μέρος τείνει προς μια δυναμική και μια ρυθμική ορμή με πολλαπλές αντιθέσεις, ενώ

το αυστηρό στυλ είναι δομημένο αντιστικτικά με τα βασικά δομικά κύτταρα να αναπτύσσονται σε ένα είδος παραλλαγών που ονομάζει «en circuit fermé-ouvert» (σε ανοιχτό και κλειστό κύκλωμα) πάνω σε υπερτιθέμενα ρυθμικά σχήματα σε δίφωνη, τρίφωνη, τετράφωνη, ενίοτε, και πεντάφωνη γραφή που απαιτούν την ενσωμάτωση της σιωπής που διαποτίζει το έργο και στη συνέχεια το απαλλάσσει από το αντιστικτικό και δομικό περιεχόμενό του για να δοθεί τόπος στις παύσεις ως ένα είδος μεταβολών της ισορροπίας της αισθητικής έντασης ανάλογα με την πυκνότητα της πολυφωνικής υφής.

Τα ανοιχτά και κλειστά κυκλώματα σε σχέση με τις ρυθμικές αναπτύξεις φέρνουν στον νου τις κλειστές και ανοιχτές οντότητες της φόρμας που ο Jean Barraqué προσδιόρισε, αναδεικνύοντας τους μηχανισμούς της ανοιχτής φόρμας (*forme ouverte*) στο έργο του Claude Debussy.

Εξάλλου, η περισπούδαστη ανάλυση του Jean Barraqué στο έργο «*La mer*» του Claude Debussy έχει τον τίτλο «*La mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes*» (Η θάλασσα του Debussy, ή η γένεση των ανοιχτών φορμών).

Ακόμα, θεωρώ ατυχή προσέγγιση ορισμένων μελετητών να συγκρίνουν τα ανοιχτά και κλειστά κυκλώματα της σονάτας του Jean Barraqué με τις φορμαλιστικές διαστάσεις της φούγκας και της σονάτας.

Η φούγκα, παρά το γεγονός ότι έχει καθορισμένο και πεπερασμένο θεματικό υλικό, δεν μπορούμε να πούμε ότι έχει κλειστή φόρμα, γιατί η θεματική ή μικροδομική πολυφωνική μίμηση ως τεχνική εσωτερικής διαστολής της φόρμας με τη μιμητική διολίσθηση των φωνών επεκτείνει ανομοιογενώς τις διαστάσεις των επί μέρους τμημάτων και της συνολικής φόρμας.

Από την άλλη, η φόρμα της σονάτας διαθέτει την ευχέρεια της θεματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης που επεκτείνει τη φόρμα, αλλά τα όρια των μικροδομών και μακροδομών της φόρμας της είναι πεπερασμένα με την αναγκαιότητα της συμμετρικότητας των μονάδων, π.χ. φράσεων, που αντανακλούν και στις παράγωγές τους μακροδομές.

5. Στα έργα των Olivier Messiaen και Pierre Boulez ρυθμικά μικροκύττρα, συνήθως, τριών ή τεσσάρων φθόγγων ξεδιπλώνονται στις μουσικές φράσεις, συχνότερα, με αιφνίδιες μεταβολές.

Στη σονάτα του Jean Barraqué στις δυο πρώτες, για παράδειγμα, φράσεις δεν αρκεί ο ρυθμικός δεισιμότης με την ασύμμετρη μεγέθυνση των αξιών της πρώτης στη δεύτερη φράση, αλλά υπεισέρχεται και ο παράγοντας του tempo με τη μεταβολή από *Très rapide* σε *Moins rapide*, επιτείνοντας τον δεισμό ως συμβολικό στοιχείο ανάμεσα στην προσωρινότητα του 20^{ου} και του 19^{ου} αιώνα.

6. Η χρησιμοποίηση με τμηματοποίηση της σειράς σειραϊκών υποομάδων των δυο, τριών, τεσσάρων ή πέντε φθόγγων σε μια κυκλικότητα σαν ένα είδος σειραϊκού μινιμαλισμού είναι μια τεχνική γνωστή από το *Allegro misterioso* της «*Lyrische Suite*» του Alban Berg που χρησιμοποιήθηκε με την τεχνική της κάθετης διασποράς της δωδεκαφθογγικής σειράς σε διαδοχές τριών ή τεσσάρων συγχορδιών στο έργο «*Le marteau sans maître*» του Pierre Boulez που αντιμετωπίζει το βασικό σειραϊκό μοντέλο όχι ως ένα απολύτως γραμμικό μοντέλο 12 φθόγγων, αλλά ως μια διαδοχή συγχορδιών.

Με την τακτική αυτή της τμηματοποίησης και της κάθετης ή οριζόντιας και κάθετης διασποράς της σειράς αποδυναμώνεται ο θεματισμός και αυτή την αποδυνάμωση την διέκρινε ο Jean Barraqué και στα έργα του Beethoven, όπως, για παράδειγμα, τον θεματικό εμβολισμό στην «5^η Συμφωνία» σε μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες, ενώ αντιμετώπιζε τον θεματισμό που χάθηκε μετά τον Pierre Boulez και τον ίδιο ως φιλοσοφικά και μουσικά παράλογο, αλλά, πιθανόν, εξηγούσε μια βεβαιότητα που χάθηκε μετά τον Friedrich Nietzsche και τον Arnold Schoenberg.

7. Συχνά, γίνεται μια συσχέτιση ως αντιπροσωπευτικού έργου της «*Deuxième sonate*» του Pierre Boulez της οποίας τα αργά και γρήγορα μέρη θα μπορούσαν να υπαινιχθούν τη φόρμα σε δυο κινήσεις της τελευταίας Σονάτας Op. 111 του Beethoven και της «*Ημιτελούς Συμφωνίας*» του Schubert, αλλά οι κινήσεις τους είναι λιγότερο διαχωρισμένες στον σχηματισμό

ενός περάσματος και αυτό συμβαίνει στα στυλς «ελεύθερο» και «αυστηρό» στη σονάτα του Jean Barraqué που γίνονται όλο και πιο δυσδιάκριτα το ένα από το άλλο.

Έτσι, στα πρώτα 3-4 λεπτά της σονάτας του Jean Barraqué στο ελεύθερο στυλ, η μουσική περνάει προοδευτικά σε αντιθετικά μέρη που κινούνται από ένα εσωτερικό *staccato* σε ένα λαμπρό *cantabile* σε ψηλές ηχοχρωματικές περιοχές (ρετζίστρα), ώσπου να ξεσπάσει μια παροξυσμική θύελλα χωριστών και διαπεραστικών συγχορδιών για να εμφανιστεί λίγο μετά το αυστηρό στυλ.

Στο σημείο αυτό δίνεται η εντύπωση ενός μηχανιστικού παλμού που ενισχύεται από την εμμονική σταθεροποίηση δυο φθόγγων 3^{ης} μικρής (d και f) σε ορισμένη ηχοχρωματική περιοχή (μεσαία ψηλή) που, ουσιαστικά, οδηγεί αισθητικά τη μουσική να διαφύγει από αυτή την αισθητική παγίδα με μια σύντομη, ενός λεπτού, διέξοδο στο ελεύθερο στυλ, πριν οδηγηθεί πάλι στη ροή των συγχορδιών.

Το δεύτερο πέρασμα δια μέσου του αυστηρού στυλ είναι περισσότερο παρατεταμένο, αλλά παρόμοιο.

Η δεύτερη είσοδος του τμήματος σε ελεύθερο στυλ γίνεται πιο γρήγορα με ένα *fugato* σε μια μελωδική γραμμή, πράγμα ασυνήθιστο για την πολυπλοκότητα της ρυθμικής πολυφωνίας αυτών των έργων, το οποίο *fugato* φτάνει σε ένα αιφνίδιο *fortissimo*, ενώ στη συνέχεια σε μια, μοναδικά, σημαντική στιγμή σε όλη τη σονάτα τα χέρια παίζουν μελωδικά μαζί σε αντίθετη κίνηση προς το κέντρο του κλαβιέ για να οδηγήσουν στην τρίτη εμφάνιση του αυστηρού τμήματος.

Στο μέρος αυτό υπάρχει μια καθυστέρηση της μουσικής ροής σε σχέση με αυτά που προηγήθηκαν με μια ποικιλομορφία αναλογικά πιο μεγάλη.

Οι παράμετροι του ελεύθερου και αυστηρού στυλ αναμειγνύονται και τα όρια των ηχοχρωματικών περιοχών παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλομορφία με επαναλήψεις όχι διαστημάτων, όπως πριν το d – f, αλλά φθόγγων, όπως συμβαίνει λιγότερο ή περισσότερο σε ολόκληρη τη σονάτα με μια αίσθηση του εφέ της ηχούς και όπως αυτό συναντάται το 1950 στο έργο του «Trois Mélodies». Αυτή η διαδρομή μέσα σε

μια όχι τόσο αυστηρή πρόθεση είναι σύντομη, πριν η μουσική αισθητικά και δομικά οδηγηθεί στην πιο κρίσιμη καμπή της σονάτας: μετά μια παύση και για πρώτη φορά γίνεται παρέμβαση για μια μόνο μετρική μονάδα του αργού tempo και μετά μια μεγαλύτερης διάρκειας παύση επαναφορά του γρήγορου tempo.

Στη συνέχεια αναδεικνύεται ένα νέο αισθητικό και δομικό επίπεδο με εναλλαγές αργών και γρήγορων ρυθμικών μονάδων με οκτώ παύσεις ανάμεσά τους που προοδευτικά μεγεθύνονται, ώστε μετά την ένατη παύση γίνεται μια αισθητική έκρηξη, θα έλεγα, στην οποία η μουσική γίνεται η πιο ζωντανή, απαιτητική, εκλεκτική και ευμετάβλητη σε ολόκληρο το έργο σε γρήγορες ακολουθίες με κατανομή των φθόγγων σε σταθερές ηχοχρωματικές περιοχές που τείνουν να εξαφανίζονται ή να καλύπτονται από έναν ηχητικό φόντο ασαφή αλλά φωτεινό σε Fis τονικότητα. Οι παροξυσμικές διαδοχές συνεχίζονται ώσπου, σε μια κίνηση βαθιάς απόγνωσης, επαναφέρεται ένα προηγούμενο τμήμα, το *cantabile* στην ψηλή ηχοχρωματική περιοχή σε επιβράδυνση, που δίνει την εντύπωση ότι η μουσική χρωματίζει το παρελθόν της με μια αίσθηση μετέωρη μεταξύ δισταγμού και αποθάρρυνσης. Λίγο πιο κάτω στα δυο επόμενα περάσματα η επιβράδυνση συνεχίζεται με περισσότερο δυσδιάκριτα χαρακτηριστικά αυτού του αποσπάσματος σε αντίθεση με άλλες πτυχές του αργού μέρους για το συγκεκριμένο απόσπασμα, ενώ η αργή μελωδία είναι πιο ελκυστική, παρά το ότι μπορεί να υποκρύπτει μια αίσθηση εξαθλίωσης και καταστροφής.

Ως εκφραστικά στοιχεία που μεταβάλλουν την αισθητική και τη διάθεση θα μπορούσαν να αναφερθούν η αφαίρεση της ενέργειας των επαναλαμβανόμενων πριν φθόγγων που πια αιωρούνται αποσπασμένοι, η χρησιμοποίηση της χαμηλής ηχοχρωματικής περιοχής του πιάνου, όπως για παράδειγμα το χαμηλό *cis* που ηχεί ως ένα βαθύ παράπνο, οι τρίλιες και τα τρέμολο στο μπάσο που αναδύουν ένα στοιχείο μακάβριας έκφρασης, η διασπορά των φθόγγων σε ακραίες και αντιθετικές ηχοχρωματικές περιοχές με παραμονή 2 – 3 φθόγγων στις ενδιάμεσες ηχοχρωματικές περιοχές που δίνουν την αίσθηση

μιας αποσυνθεμένης τονικότητας, ιδιαίτερα εκεί που οι φθόγγοι *fis* και *cis* είναι έξω από το ηχητικό πλάνο, η συμπερίληψη μιας τονικής συγχορδίας, π.χ. C ή B, μέσα σε κρατημένα ηχητικά σύνολα ή οι σκιές προηγούμενων έργων, όπως π.χ. η Σονάτα Op. 106 (Hammerklavier) και η «Große Fuge» του Beethoven ή το πρελούδιο «Feux d'artifice» του Debussy (**Griffiths P**, *La Mer en Feu*: JEAN BARRAQUÉ, Paris, Hermann, 2008).

8. Τελικά, η μουσική κινείται ανάμεσα στο ελεύθερο και αυστηρό στυλ με σταδιακή εξάλειψη των διακριτικών χαρακτηριστικών τους, αλλά ακόμα και των διακρίσεων του tempo που, στο τέλος, μένει μετέωρο ανάμεσα στο A και B με την coda μιας απογυμνωμένης τυπικής και μονοφωνικής μελωδίας ως μια τελική ανάμνηση του γενεσιουργού κυττάρου της σειράς, ώστε να μας δίνει την ευχέρεια να θεωρούμε τον σειραϊσμό του Jean Barraqué ως ένα «ήθος με προσήλωση στους κανόνες, τις αξίες και της αρχές της σειράς, ασκητισμό και αυτοάσκηση» (**Feneyrou L**, *Samedi d'Entretiens*, 26 octobre 2002).

**ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΤΙΚΕΣ Ή ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΖΟΜΕΝΕΣ
ΣΕΙΡΕΣ
(ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΣΕΙΡΩΝ)
(SÉRIES PROLIFÉRANTES)**

Επειδή πιστεύω ότι είναι η τελευταία ευκαιρία που μου δίνεται, θα ήθελα να αναφερθώ επιγραμματικά στις πολλαπλασιαστικές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές (πολλαπλασιασμός σειρών) που αναπτύχθηκαν από τον Jean Barraqué γύρω στο 1957 – 1958 (π.χ. «... au-delà du hasard»), την ίδια σχεδόν περίοδο (1955 – 1957) που ο Pierre Boulez χρησιμοποίησε τον πολλαπλασιασμό των συγχορδιών (π.χ. «Troisième Sonate pour piano» σε μια προσπάθεια διεύρυνσης των ορίων και διαστολής του σειραϊσμού).

Η δομικότητα και η επεξεργασία αυτών των σειρών επινοήθηκαν από τον Jean Barraqué με σκοπό να υπερβεί τις νέες συνθήκες «τονικότητας» που δημιούργησε ο δωδεκαφθογγικός σειραϊσμός και ο Jean Barraqué χαρακτήριζε ως σειραϊκή τονικότητα («tonalité sérielle»).

Αυτή η σειραϊκή τονικότητα ήταν ένα είδος συνολικής κηδεμονίας που ασκούσαν, πλέον, τα διαστήματα της αρχικής δωδεκαφθογγικής σειράς, όπως παλιότερα οι τονικές σχέσεις των βαθμίδων των κλιμάκων και, ακριβώς, στη διάλυση αυτής της κηδεμονίας – επικυριαρχίας, με την εξάλειψη της σταθερότητας των διαστημάτων και τη σειραϊκή αξιοποίηση των μεμονωμένων φθόγγων, σκόπευσε η χρησιμοποίηση των πολλαπλασιαστικών ή πολλαπλασιαζόμενων σειρών, χτυπώντας ευθέως στην καρδιά του δωδεκαφθογγικού σειραϊσμού, τη διαστηματική σταθερότητα* και με την έννοια αυτή απαντώ στο αρχικό ερώτημα του Bill Hopkins, ότι, πράγματι, ο Jean Barraqué αποδόμησε την πεμπτουσία του σειραϊσμού τηρώντας τη γλώσσα και τη διαλεκτική του, αλλά δίνοντας, ταυτόχρονα, άπλετο ηχητικό χώρο έκπτυξης στον περιορισμένο δωδεκαφθογγικό σειραϊσμό.

Ο Jean Barraqué με τις πολλαπλασιαστικές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές παραγνώνει τη διαστηματική δομή και αλληλουχία της σειράς επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην ατομικότητα των φθόγγων της και με την τεχνική του πολλαπλασιασμού παράγει σειραϊκά μοντέλα με μη προβλέψιμη, ιεραρχημένη και ταυτοτική διαστηματική συγκρότηση, αλλά με ποικιλομορφία και αστάθεια διαστημάτων, αντιμετωπίζοντας με αυτόν τον τρόπο το φαινόμενο της σειραϊκής τονικότητας που, στον αυστρογερμανικό δωδεκαφθογγικό σειραϊσμό, υποκατέστησε την παραδοσιακή τονικότητα.

Οι πολλαπλασιαστικές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές μπορούν να παραχθούν με μια μέθοδο πολλαπλασιασμού των σειρών ως εξής:

Έστω δύο σειρές, η σειρά O και η σειρά 1 .

ΣΕΙΡΑ O	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
ΣΕΙΡΑ 1	12	1	4	3	8	2	5	6	10	9	7	11

Η σειρά 1 μπορεί να είναι μια οποιαδήποτε άλλη σειρά ή μια παράγωγη από τις βασικές φόρμες της O , δηλαδή, η I , η R η RI ή η IR .

Το παρόν παράδειγμα για να το αναπτύξω ανεξάρτητα από τα ονόματα συγκεκριμένων φθόγγων και να αναλύσω την πράξη του πολλαπλασιασμού των σειρών, χρησιμοποιώ αριθμούς που ο καθένας αντιπροσωπεύει και έναν ορισμένο φθόγγο και οι φθόγγοι της σειράς 1 αριθμούνται με τους ίδιους αριθμούς της σειράς O . Δηλαδή, ο φθόγγος που βρίσκεται στην $8^{\text{η}}$ τάξη της σειράς O είναι ο ίδιος με αυτό της $5^{\text{ης}}$ τάξης της σειράς 1 , κ.ο.κ.

Για τη δημιουργία της σειράς 2 διαδοχικά κάθε φθόγγος της σειράς 1 αναζητείται στη σειρά O και αντιστοιχίζεται με τον

φθόγγο της ίδιας τάξης της σειράς 1 που θα αποτελέσει και τον ζητούμενο φθόγγο της σειράς 2.

Π.χ.

Ο πρώτος φθόγγος της σειράς 1, το 12, αναζητείται στη σειρά Ο και βλέπουμε ότι αντιστοιχεί στη 12^η τάξη της σειράς 1 με τον φθόγγο 11 και ο φθόγγος αυτός, ο 11, θα αποτελέσει τον πρώτο φθόγγο της σειράς 2.

Ο δεύτερος φθόγγος της σειράς 1, το 1, αναζητείται στη σειρά Ο και βλέπουμε ότι αντιστοιχεί στη 1^η τάξη της σειράς 1 με τον φθόγγο 12 και ο φθόγγος αυτός, ο 12, θα αποτελέσει τον δεύτερο φθόγγο της σειράς 2.

Ο τρίτος φθόγγος της σειράς 1, το 4, αναζητείται στη σειρά Ο και βλέπουμε ότι αντιστοιχεί στην 4^η τάξη της σειράς 1 με τον φθόγγο 3 και ο φθόγγος αυτός, ο 3, θα αποτελέσει τον τρίτο φθόγγο της σειράς 2, κ.ο.κ. διαμορφώνεται η σειρά 2 ως εξής:

ΣΕΙΡΑ 2	11	12	3	4	6	1	8	2	9	10	5	7
---------	----	----	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---

Η σειρά 3 διαμορφώνεται με τον ίδιο μηχανισμό με πολλαπλασιαστική συσχέτιση, είτε της σειράς 2 με τη σειρά Ο ($2XO \rightarrow 3$), είτε της σειράς 2 με τη σειρά 1 ($2X1 \rightarrow 3$), κ.ο.κ.

Στον παρακάτω πίνακα αναπτύσσεται η πολλαπλασιαστική συσχέτιση της κάθε νέας σειράς με την αρχική Ο, δηλαδή, $1XO \rightarrow 2$, $2XO \rightarrow 3$, $3XO \rightarrow 4$, $4XO \rightarrow 5$, $5XO \rightarrow 6$, $6XO \rightarrow 7$, $7XO \rightarrow 8$ (Πίνακας 4).

Πίνακας 4

ΣΕΙΡΑ Ο	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
ΣΕΙΡΑ 1	12	1	4	3	8	2	5	6	10	9	7	11
ΣΕΙΡΑ 2	11	12	3	4	6	1	8	2	9	10	5	7
ΣΕΙΡΑ 3	7	11	4	3	2	12	6	1	10	9	8	5
ΣΕΙΡΑ 4	5	7	3	4	1	11	2	12	9	10	6	8
ΣΕΙΡΑ 5	8	5	4	3	12	7	1	11	10	9	2	6
ΣΕΙΡΑ 6	6	8	3	4	11	5	12	7	9	10	1	2
ΣΕΙΡΑ 7	2	6	4	3	7	8	11	5	10	9	12	1
ΣΕΙΡΑ 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Στο παρακάτω παράδειγμα από τη σειραϊκή δομή του έργου «... au-delà du hasard» του Jean Barraqué αναπτύσσεται η πολλαπλασιαστική συσχέτιση της κάθε νέας σειράς, όχι με την αρχική Ο, αλλά με την προηγούμενή της, δηλαδή, $1 \times O \rightarrow 2$, $2 \times 1 \rightarrow 3$, $3 \times 2 \rightarrow 4$, $4 \times 3 \rightarrow 5$ και η σειρά 1 είναι μια αναστροφή (I) της αναδρομικής (R) της Ο, δηλαδή, IR και όχι η RI.

Σημείωση

Είναι γνωστή η χρησιμοποίηση τέτοιας φόρμας σειράς (IR), π.χ. από τον Igor Stravinsky και, συγκεκριμένα, στο έργο του «Requiem Canticles» (Παράδειγμα 21 και 22)**.

Παράδειγμα 21

Οι σειρές στο έργο «Requiem Canticles» του Igor Stravinsky

P ή O

R

I

IR

Παράδειγμα 22

Πολλαπλασιαστικές σειρές ή πολλαπλασιαζόμενες σειρές
στο έργο «... au-delà du hasard» του Jean Barraqué

Σειρά 0

Σειρά 1

Σειρά 2

Σειρά 3

Σειρά 4

Σειρά 5

The image displays six staves of musical notation, labeled Σειρά 0 through Σειρά 5. Each staff contains a 12-note chromatic scale in G-flat major (G-flat, A-flat, B-flat, C, D-flat, E-flat, F, G, A, B, C, D). The notes are numbered 1 through 12. The staves are connected by a complex network of colored arrows: blue arrows connect Σειρά 0 to Σειρά 1, green arrows connect Σειρά 1 to Σειρά 2, red arrows connect Σειρά 2 to Σειρά 3, purple arrows connect Σειρά 3 to Σειρά 4, and pink arrows connect Σειρά 4 to Σειρά 5. These arrows represent multiplicative relationships between the notes of adjacent staves, illustrating the concept of 'multiplicative series' or 'multiplied series' in serial music.

* Ένα χαρακτηριστικό διδακτικό μοτίβο αντίθεσης ανάμεσα στο τονικό και το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα ήταν διαχρονικά, ότι στο πρώτο κυριαρχούσε η συμμετρία των μικροδομών της φόρμας με τη ρυθμική σταθερότητα και τις διαστηματικές μεταβολές, ενώ στο δεύτερο κυριαρχεί η διαστηματική σταθερότητα με τη ρυθμική ρευστότητα.

** Ορισμένοι μουσικολόγοι, προκειμένου να εντάξουν τη σχέση των γενεσιουργών σειρών, O και 1 του έργου «... *au-delà du hasard*», στη νομιμότητα του αυστρογερμανικού δωδεκαφθογγισμού, προσπαθούν να ερμηνεύσουν τη σειράϊκή σχέση αντίστροφα: δηλαδή, τη σειρά O ως παράγωγη αντιμετάθεση της σειράς RI της 1.

Αυτό μου θυμίζει ένα ανέκδοτο με δύο συμφοιτητές της σύνθεσης που, όταν συναντήθηκαν, ο πρώτος εξέφρασε στον δεύτερο την ανησυχία του, ότι δεν ετοίμασε κάτι για το προσεχές μάθημα. Ο δεύτερος τον συμβούλευσε να μην ανησυχεί και να αντιγράψει σε αναδρομή μια σονάτα του Beethoven και, τότε, ο πρώτος απογοητευμένος τον απάντησε, ότι το δοκίμασε, αλλά προέκυψε ένα έργο του δασκάλου τους.

Θέλω να πιστεύω ότι ο Beethoven δεν έγραψε ως σονάτα του μια ανάδρομη αντιγραφή του άγνωστου έργου ενός μελλοντικού αγνώστου δασκάλου.

Αρχίζοντας τον επίλογο χρησιμοποιώ ένα απόσπασμα του Laurent Feneyrou από το άρθρο του «Portail de la terreur: Trois musiciens de l'angoisse» (Chimères 2006/2, N° 61) που καταγράφει την αισθητική προοπτική και την ψυχοκινητική δόμηση και αποδόμηση του συνθέτη και τις προβολές τους στη «Sonate pour piano»:

«Στα τελευταία της μέτρα, η «Sonate pour piano» (1950-1952) του Jean Barraqué φτάνει σε μια σπάνια πυκνότητα, κατά τη διάρκεια μιας λυρικής ακολουθίας, υπερβολικά ευρείας, εκρήξεων, ffff, σε πυκνές αρμονίες, γιγάντια εμπόδια που υποσκάπτουν στις παρακείμενες παύσεις, όπως τόσες πολλές αποκλίσεις, βεβαιότητες ή εκλείψεις. Το έργο εξακολουθεί να αναζητά τον εαυτό του, μέσα από ξηρούς (secco), ζυηρούς και marcato τονισμούς. Είναι το μάτι (τρύπα, ομφαλός) – σαν μια μαύρη τρύπα (black hole), θα σημείωνα εγώ, στην πολυσυμπαντική της υπόσταση – μιας κρίσης όπου το υποκείμενο, που αμφισβητείται αν είναι ή όχι ο εαυτός του, κινδυνεύει να αφανιστεί. Μια τέτοια κρίση δηλώνει όχι μόνο το πέρασμα από τη μια τάξη στην άλλη, αλλά και τον αφανισμό, αν όχι τη θυσία της συνέχειας ή μιας ταυτότητας, σε ένα δάκρυ ή ένα «άλμα στο κενό», από το οποίο θα προκύψει μια παραλλαγή, μετάλλαξη ή μετασχηματισμός αναγνωρίσιμος ως τέτοιος...

“Η κρίση είναι ένα πέρασμα από το ασταθές πεπερασμένο στη σταθερότητα ενός πεπερασμένου, μέσω μιας υπέρβασης” (Von Weizsäcker V, Le Cycle de la structure, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1958, p. 209). Άρα ο μουσικός λόγος ανακατασκευάζεται ανά πάσα στιγμή, ενώ κινδυνεύει να εξαφανιστεί για πάντα σε μια κρίση. Έτσι, η σονάτα αναθεωρεί τον εαυτό της και επιχειρεί φευγαλέα να επιστρέψει στην αρχή της: μετά από μια σύντομη κορύφωση, το έργο τελειώνει με τη απογυμνωμένη, μονοφωνική παράθεση της βασικής κατοπτρικής σειράς, τελειώνοντας στον αρχικό φθόγγο του

έργου, το *e*, μεταξύ A και B («γρήγορα» και «αργά»), σύμφωνα με την περίεργη μετρονομική ένδειξη της παρτιτούρας – χρόνος χωρίς tempo που καταργήθηκε, αν δεν ανακαλύφθηκε ξανά. Αυτή η σονάτα, σταδιακά αδειάζει, είναι η τρομακτική εμπειρία ενός τέτοιου ορίου, όπου η μουσική αντιμετωπίζει τον εχθρό της, τη σιωπή, απέναντι στον ήχο, αλλά και στη φόρμα.

Τα τελευταία μέτρα της σονάτας μας προσφέρουν “την εικόνα ενός χρονικού ταξιδιού που θα είχε συλληφθεί ξεκινώντας από μια σύνθετη πολλαπλότητα για να σταματήσει όταν ενωθεί με το γραμματικό σπέρμα που επέτρεψε την κατασκευή του (Leclère F, *Premières pierres*, Paris, Michel de Maule, 1987, p. 19).

Η σειρά έχει ολοκληρωθεί, φτάνοντας σε ένα τελικό βουβό τίποτα, που περικλείεται στον σχεδιασμό της.

Ο Barraqué ήταν σειραϊστής μουσικός, αλλά «romantique noir» (μαύρος – σκοτεινός ρομαντικός) – **Souvtchinski P**, *Pour une explication*, in *Dossier Jean Barraqué*, Champigny-sur-Marne, 2E2M, 1974; repris in (Re)lire Souvtchinski, 1892-1985, La Bresse, Éric Humbertclaude, 1990, p. 267 – ριζοσπάστης της εποχής του, αλλά εξίσου ριζωμένος στον 19^ο αιώνα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο σειραϊσμός του προέκυψε από έναν σκληρά κερδισμένο αθεϊσμό. Την 1^η Δεκεμβρίου 1952, ενώ ολοκλήρωνε τη σονάτα, ο Barraqué έγραψε σε μια επιστολή προς τον Καναδό συνθέτη Sylvio Lacharité: “Φτάνουμε σε ένα σημείο της ανθρώπινης ευαισθησίας όπου ξέρουμε (επειδή το εγώ δεν μπορεί πλέον να υπάρχει, συνειδητοποιούμε ιστορικά τις καταστάσεις των υποθέσεων) ότι η ιστορία του Θεού ήταν μόνο η ιστορία της λήθης, της δειλίας του ανθρώπου. Χωρίς θεό δεν έχει νόημα η ζωή και θα διακηρύξουμε ότι όλα είναι παράλογα. Ποιός άνθρωπος όμως μπορεί να δεχτεί σταθερά ότι οι πράξεις του δεν έχουν νόημα;... Κι εγώ, ο κακός, με τους υπόλοιπους δημιουργούς, δεν είμαστε τελικά οι άνθρωποι της μεγαλύτερης ΠΙΣΤΗΣ; Οι μεγάλοι μυστικιστές της εποχής μας. Και αν απαντήσω ναι, ξέρω ότι δεν έχουμε προχωρήσει ούτε ένα βήμα. Μου φαίνεται ότι φεύγουμε, όχι από έναν πολιτισμό, αλλά από ένα ακόμη μέρος της ανθρώπινης ιστορίας: τη θρησκευτική ιστορία”. Τώρα, και αυτό δεν είναι το λιγότερο από

τα παράδοξα, ο Barraqué έγινε άθεος με τον Kierkegaard (Søren) (θεμελιωτής του χριστιανικού υπαρξισμού), κάνοντας την πεποίθησή του “αυστηρή απόγνωση”. Από το 1949, πριν από τη φιλία του με τον Foucault, γαλουχημένος από διαλόγους για τους Nietzsche, Husserl και Heidegger, Bataille και Ντοστογιέφσκι, αλλά και για τον Ludwig Binswanger του οποίου ήταν προσεκτικός αναγνώστης του “Rêve et l’existence”».

Τη ίδια περίοδο με τον Jean Barraqué, ο Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), που προσδιόρισε την καμπυλότητα και σφαιροποίηση του χρόνου και με το έργο του «Requiem für einen jungen Dichter» (Ρέκβιεμ για έναν νέο ποιητή) (1967-1969) έγραφε την ουσιαστική ιστορία της Ευρώπης από την Οκτωβριανή επανάσταση ως την εισβολή του Συμφώνου της Βαρσοβίας στην Τσεχοσλοβακία, ενώ με το έργο του «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne» (είδον σὺν πάντα τὰ ποιήματα τὰ πεποιημένα ὑπὸ τὸν ἥλιον) (... καὶ ἰδοὺ τὰ πάντα ματαιότης καὶ προαίρεσις πνεύματος) (Εκκλησιαστής) ἔδινε με την αυτοθυσία του το σύνθημα της υπέρτατης τέχνης του θανάτου, αφού πέντε μέρες μετά την ολοκλήρωση του έργου αυτού αυτοκτόνησε, έγραφε:

«Ο χρόνος, με την έννοια του χάους, μέσα στην αίσθηση του κρατήρα, έχει γίνει για μένα μια σταθερή ιδέα από την οποία δεν μπορώ να ξεφύγω, ειδικά από τη στιγμή που αισθάνομαι, προμηνύω και βλέπω καθημερινά την τερατώδη αποδιοργάνωση της πνευματικής ζωής. Είναι μια διαδικασία που με καλύπτει με ένα παραλυτικό βάρος και διαλύει ολόκληρο τον οργανισμό μου, αλάνθαστα, και με επαναστατική βραδύτητα» (**Zimmermann B A**, Du und Ich und Ich und die Welt, Berlin, Akademie der Künste, 1998, p. 44).

Κλείνω την παρουσίαση αυτού του έργου του Jean Barraqué με τα λόγια του ίδιου του συνθέτη που χρησιμοποιούνται ως προμετωπίδα σε πλαίσιο στη σελίδα 181 των γραπτών του στην έκδοση του 2001 από τον Laurent Feneyrou στις εκδόσεις του Πανεπιστημίου της Σορβόνης:

«Η μουσική, είναι το δράμα, είναι το πάθος, είναι ο θάνατος. Είναι το ολοκληρωμένο παιχνίδι, ο τρόμος ως την αυτοχειρία. Αν η μουσική δεν είναι αυτά, αν δεν ωθεί τον εαυτό

της στα όρια, δεν είναι τίποτα» («La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide. Si la musique n'est pas ça, si elle n'est pas le dépassement jusqu'aux limites, elle n'est rien») (**Barraqué J**, *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001).

Ο Jean Barraqué ώθησε τη μουσική πέρα από τα όρια του θανάτου: στο «Chant après chant» (Τραγούδι μετά το τραγούδι) και στο «... au-delà du hasard» (... στο επέκεινα του πεπρωμένου) ώθησε τη μουσική πέρα από τη μουσική και τον σειραϊσμό πέρα από τον σειραϊσμό στο επέκεινα της δημιουργίας.

Εξάλλου, οι ρομαντικές καταβολές αυτής της αντίληψης βρίσκονται στην ερωτηματική φράση «Είναι η ζωή μας κάτι άλλο παρά μια σειρά από Πρελούδια σ' αυτό το άγνωστο τραγούδι του οποίου ο θάνατος δίνει τον τόνο του πρώτου και πανηγυρικού φθόγγου;» («Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note?») του Alphonse Lamartine (1790 – 1869), την οποία φράση χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα ο Franz Liszt στο έργο του «Les Préludes».

Αθανασιάδης Δ, ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, Η ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΟΥ ΣΕΙΡΑΪΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ρ. BOULEZ, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Μακεδονικό Ωδείου, 1994.

Αθανασιάδης Δ, Ο. MESSIAEN, ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Μακεδονικό Ωδείου, 1995.

Αθανασιάδης Δ, ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΡΙΑ ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΑ ΤΟΥ CLAUDE DEBUSSY, Σεμινάριο του 2008, υπό δημοσίευση – ανάρτηση στην ιστοσελίδα macedonianconservatoire.gr, e-Βιβλιοθήκη, Μουσικές αναλύσεις.

Αθανασιάδης Δ, ΟΝΕΙΡΙΚΗ ΥΠΕΡΠΤΗΣΗ, macedonianconservatoire.gr, e-Βιβλιοθήκη, Άρθρα – Σχόλια, 2023.

Αθανασιάδης Σ, ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ, macedonianconservatoire.gr, e-Βιβλιοθήκη, Άρθρα – Σχόλια, 2024.

Акопян Л, Жан Барраке (1928–1973), Искусство музыки: теория и история, 2012, № 3 С.

Barraqué J, Debussy. Paris, Seuil, 1962.

Barraqué J, Écrits, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

Binswanger L, Le Rêve et l'Existence, Paris, VRIN, 2013.

Blanchot M, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.

Boulez P, Penser la music aujourd'hui, Éditions Gonthier, 1963.

Boulez P, Relevés d'apprenti, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

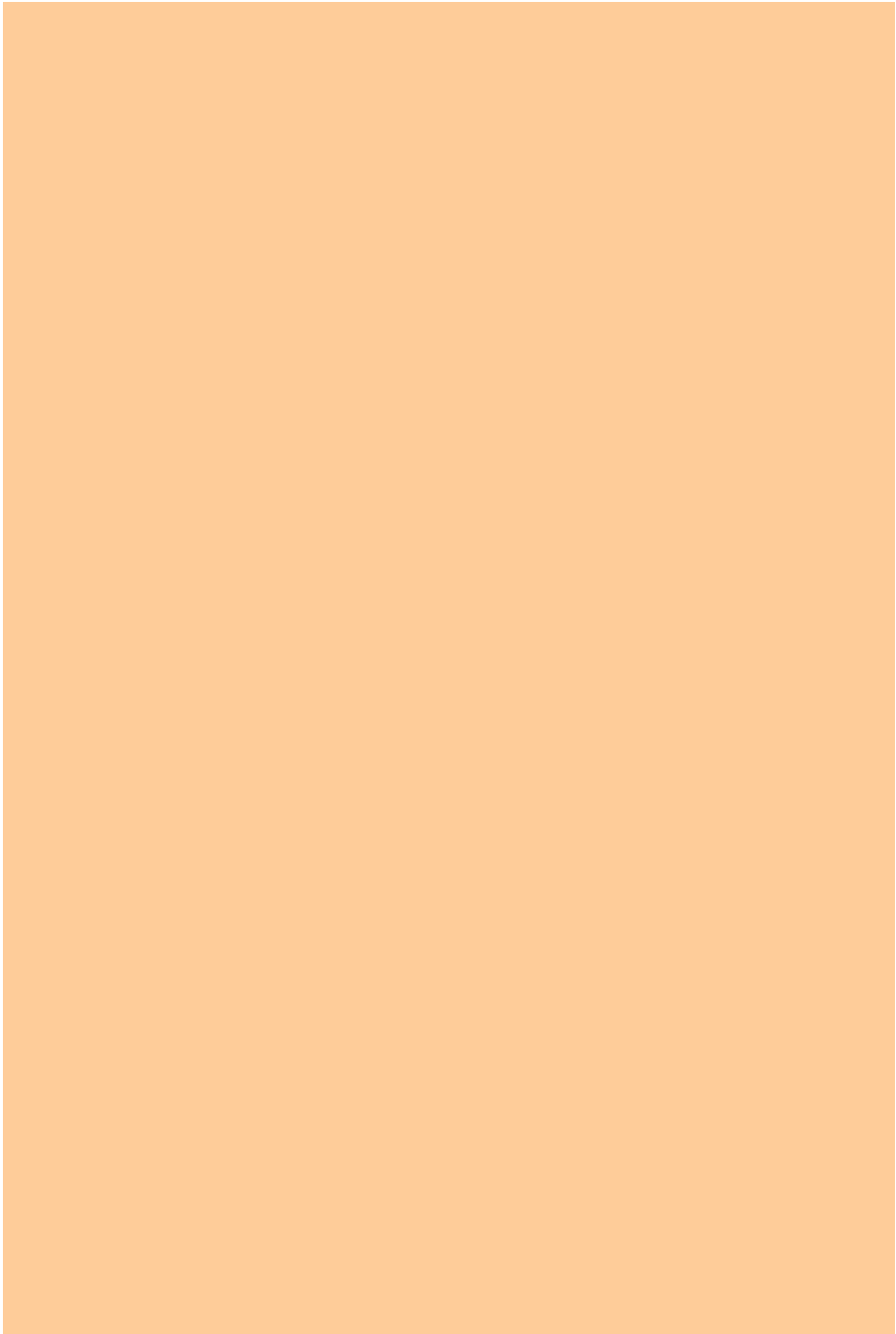
Boulez P, Sur Polyphonie X et Poésie pour pouvoir, Musique en jeu, 16, novembre 1974.

Boulez P, Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège, Paris, Seuil, 1975.

Boulez P, Orientations, London, Faber and Faber, 1985.

- Boulez P**, Leçons de musique, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- Brelet G**, L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, Revue d'esthétique. Musiques nouvelles, Paris, Klincksieck, 1968.
- Brindle R**, The new music, London, Oxford University Press, 1975.
- Broch H**, Lettres, Paris, Gallimard, 1961.
- Broch H**, La Mort de Virgile, Paris, Gallimard, 1980.
- Cramer J**, Moment Form in Twentieth-Century Music, The Musical Quarterly, 64, 2, 1978.
- Deliège C**, Cinquante ans de Modernité musicale: de Darmstadt à IRCAM, Contribution historiographique à une musicologie critique, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2003.
- Dossier Jean Barraqué**, Champigny-sur-Marne, 2e2m, 1974.
- Entretemps**, 1987, n° 5.
- Feneyrou L**, Samedi d'Entretemps, 26 octobre 2002
- Feneyrou L**, «Portail de la terreur: Trois musiciens de l'angoisse» (Chimères 2006/2, N° 61).
- Foucault M**, L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.
- Foucault M**, Maladie mentale et Personnalité, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- Genet J**, Journal du voleur, Paris, Gallimard (Folio 493), 1982.
- Griffiths P**, La mer en Feu: Jean Barraqué, Paris, Hermann Éditeur, 2008.
- Griffiths P**, Modern Music and After, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Heidegger M**, The Way Back into Ground of Metaphysics (Trans W. Kaufmann), Existentialism from Dostoyevsky to Sartre, NY, Penguin Random House, 1975.
- Heidegger M**, Die Zeit des Weltbildes, Holzwege 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.

- Heidegger M**, Être et Temps Broché, Paris, Gallimard, 1986.
- Henrich H**, Das Werk Jean Barraqués, Genese und Faktur, Kassel, Bärenreiter, 1997.
- Hopkins B**, Barraque's Piano Sonata, The Listener, 27 Jan 1972.
- Hopkins B**, Barraqué and the Serial Idea, Proceedings of the Royal Musical Association, 1978 - 1979, Vol. 105.
- Hopkins B**, Portrait of a Sonata, Tempo 186, 1993.
- Kierkegaard S**, Traité du désespoir, Paris, FOLIO ESSAIS, 1988.
- Koblyakov L**, Pierre Boulez: a World of Harmony, Contemporary Music Studies, Vol. 2. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.
- Musik- Konzepte 82**, Barraqué, 1993.
- Окунева Е**, «Романтический» сериализм (Соната для фортепиано Жана Барраке), Проблемы музыкальной науки, 2013, 2 (13).
- Ozzard-Low P**, Barraqué Broch Heidegger. A Philosophical Introduction to the Music of Jean Barraqué, Cahiers d'Études, Germaniques, n° 16, 1989.
- Peyser J**, Twentieth-Century Music, NY, Collier Macmillan Publishers, 1971.
- Strinz W**, Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang, 2003. 212 s. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 223).
- Woodward R**, Jean Barraqué. Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook, Edited by Larry Sitsky. Greenwood Press, 2002.



«Πρέπει, επίσης, να ονειρεύεται κανείς την
επανάστασή του όχι απλώς να την πραγματοποιεί»
(«Il faut aussi rêver sa révolution, pas seulement la
construire»)
(Pierre Boulez)

Αποτέλεσμα μιας τέτοιας «ονειρικής υπερπήδησης» στη
«μουσική και παιητική μυθιστορία» μιας ονειρικής διαδρομής
των μικρών και μεγάλων επαναστάσεων των αποθεματικών της
μνήμης μου είναι και αυτή η καταγραφή

* Προκαταρκτικές δημοσιεύσεις μου με τους αντίστοιχους
τίτλους